

ج. هيليس ميلر



المركز القومي للترجمة

عن الأدب

ترجمة: سمر طلبة

مراجعة: ماهر شفيق فريد

2521



إن الجدل دومًا على أشده حول نوع الأدب الذي يتوجب علينا قراءته، وماهية الأدب الجيد والأدب السيئ، وما إذا كان للأدب مستقبل في عصر العولمة الرقمي، ولكن ما الأدب بالتحديد؟ ولماذا ينبغي علينا أن نقرأ الأدب؟ وهل الكتاب المقدس يعتبر عملا أدبيًا؟ وهل الأدب عنيف بطبيعته؟ وما طبيعة العوالم المختلفة التي تفتح الأعمال الأدبية أبوابها أمامنا؟ إن تلك بعضٌ من الأسئلة المهمة التي يجيب عنها "ج. هيليس ميلر" في هذا الكتاب المكتوب بأسلوب جميل يعكس شغف مؤلفه الشديد بموضوعه وسعة أفقه وإلمامه المحمود بتاريخ الأدب؛ إذ يأخذنا المؤلف، عبر هذا الكتاب، في رحلة تبدأ من عند "أفلاطون" ولا تنتهي أبدًا إذ يؤكد المؤلف أنه بالرغم من سيطرة الوسائط الحديثة على هذا العصر فإن الأدب سيحيا دومًا.



عن الأدب

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنورر مغيث

- العدد: 2521
- عن الأدب
- ج. هيلِس ميلر
- سمر طلبة
- ماهر شفيق فريد
- اللغة: الإنجليزية
- الطبعة الأولى 2015

هذه ترجمة كتاب:
On Literature: Thinking in Action
By: J. Hillis Miller

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

عن الأدب

تـأليـف : ج. هيليس ميلر

ترجمـة : سمر طلبة

مراجعة : ماهر شفيق فريد



2015

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

عن الأدب

تأليف: ج. هيليس ميلر؛ ترجمة: سمر طلبة ؛

مراجعة: ماهر شفيق فريد .

ط١ - القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠١٥

١٩٦ص ، ٢٤سم

١ - الادب - تاريخ

(أ) فريد ، ماهر شفيق (مراجع)

(ب) العنوان ٨٠٩

رقم الإيداع/ ١٧٠٣٢ / ٢٠١٤

الترقيم الدولى 2 - 827 - 718 - 977 - 978

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

المحتويات

كلمة المراجع

- (١) -

لهذا الكتاب مذاق مختلف عن أغلب كتب النقد الأدبى المتداولة بين أيدى القراء، مما يجعله – أو يكاد – نسيجا وحده. وقد تبدو كلمة "مذاق" غريبة عند الحديث عن عمل نقدى، فهى بالأعمال الإبداعية أليق، ونحن عادة لا نبحث فى النقد – وهو نظام معرفى أقرب إلى الصرامة، كثيرا ما طمح إلى انضباط العلم – عن مذاقٍ ما: حلو أو مرّ، حاد أو فاتر، سكرىّ أو علقمىّ.

لكن النقد – فى أحد تعريفاته – لا يختلف كثيرا عن الإبداع: فهو إبداع موازٍ، فيه كل ما فى الشعر أو القصة أو المسرح من خيال محلق وعيان داخلى وبصيرةٌ تنفذ من وراء الظاهر البادى للعيان إلى الباطن المستور. بهذا المعنى يحق لنا أن نتحدث عن "مذاق" دريدن الذى يختلف عن "مذاق" كولرچ، وكلاهما يختلف عن "مذاق" إليوت أو رتشاردز أو ليڤيس.

وأبرز ما يميز ج. هيليس ميلر[1] – صاحب هذا الكتاب – هو أنه يرتد بنا – ولو أنكر ذلك – إلى المفهوم الانطباعى للنقد الفرنسى فى القرن التاسع عشر: مفهوم أناتول فرانس القائل بأن النقد سياحة تقوم بها روح الناقد بين روائع الفن. مرة أخرى قد يبدو هذا غريبا إذا تذكرنا أن المؤلف من أعمدة المدرسة التفكيكية (أو التقويضية) فى جامعة ييل، وبينها وبين نقد فرانس مسافات تقاس بالسنوات الضوئية. لكن هذا هو الواقع – على الأقل كما يبدو لى. فليس ميلر هنا – فى جولاته بين آداب مختلف العصور والأماكن واللغات – إلا مرشدا يأخذ بيد قارئه، يتوقف به تارة عند هذا الأثر وتارة عند ذاك، يفتح عينيه على ما فيه من نواحى الجمال أو جوانب القصور. هذه سياحة يقودنا فيها المؤلف، ونحن من ورائه خليقون أن نسير طائعين، لأننا نثق بذوقه وعلمه وسداد أحكامه.

يطرح ميلر فى فصله الأول هذا السؤال الخالد: ما الأدب؟ هذا سؤال قد شغل النقاد منذ أفلاطون وأرسطو حتى يومنا هذا، وصدرت - فى محاولة للإجابة عنه - كتب كاملة من قبيل "ما الأدب؟" لسارتر، و "ما هو الأدب؟" لرشاد رشدى. إن ميلر ينظر إليه هنا من حيث هو استخدام محدد للكلمات وسحر دنيوى.

ثم هو - فى فصله الثانى - يعده واقعا افتراضيا، لا يخلو من غرابة. وهو كلام تُنجز به أفعال، لغته المفضلة هى المجاز. والأدب - فى فصل ميلر الثالث - سر أو لغز. إنه - عند دستويفسكى - عالم جديد تماما؛ وعند بروست أكذوبة.

ولماذا ينبغى أن نقرأ الأدب؟ إن العوالم الافتراضية الواقعية يمكن أن تفيد قارئها. وهنا نسترجع جملة أفلاطون - وهو الفيلسوف الشاعر بامتياز - على الشعراء وطرد إياهم من جمهوريته. كما نسترجع دفاع أرسطو - أول النقاد العلميين - عن الشعر. ويوجه ميلر انتباهنا إلى أن الأدب يكون أحيانا سيرة ذاتية متنكرة، والكاتب قد يكون محتالا، لكنه احتيال جميل، لأن أغلب الشعر أكذبه، إذا فهمنا الكذب على أنه إبداع لعالم افتراضى من خلق المخيلة وليس تشويها للحقائق المادية أو إنكارا لها.

وآخر سؤال يطرحه ميلر هنا هو: كيف نقرأ الأدب؟ إنه يوصينا بالقراءة البطيئة المتمهلة التى تتوقف - بين الحين والحين - لتتذوق كلمات الكاتب أو الشاعر. ومن خبراته الذاتية يحدثنا عن تعلقه برواية يوهان ڤيس "عائلة روبنسون السويسرية" فى صباه، وكيف تطورت نظرته إليها مع النضج، وبالمقارنة بسلفها "روبنسون كروزو" لمؤلفها دانيل دى فو.

وفى خلفية الكتاب تقوم - إلى جانب رواية دى فو - رواية لويس كارول "أليس فى بلاد العجائب"(٢). فليتعرف القارئ على هذه الآثار - إن كان لا يعرفها - كى يعتقد من هذا الكتاب آخر قطرة من الفائدة والمتعة.

- (٢) -

يرتبط الأدب – فى مفهومه الحديث – باختراع الطباعة. ثم هو الآن يوشك أن يخلف المطبعة وراءه لكى ينفتح على آفاق إلكترونية واعدة. كذلك ارتبط – تاريخيا – بمفهومنا الحديث للذات أو النفس: فاعل واعٍ مسؤول عن تصرفاته، يملك من حرية الاختيار ما يتيح له أن يقبلَ هذا ويرفض ذاك. الحرية إذن أساس الأدب، وبدونها لا تقوم له – وللفن الروائى بخاصة – قائمة. ونتذكر أن سارتر أنكر على معاصره الروائى الكاثوليكى فرنسوا مورياك لقب الفنان: لأنه – محكوما بإيمانه الدينى – لم يكن يدع شخوصه تتحرك طليقة من القيود، وإنما كان يمارس عليها سلطانا أشبه بسلطان الإله على مخلوقاته. هذه الجبرية الصارمة – فى رأى سارتر – تتعارض مع أول شروط الخلق الفنى، وتحيل عالم مورياك إلى سجن مغلق محكوم سلفا بقرارات مأمور السجن، فشخوصه ليست إلا دمى يحركها الروائى من وراء ستار.

ويذهب ميلر إلى أن الأدب ليس محاكاة لعالم قائم سلفا، وإنما هو – على العكس من ذلك – خلق واكتشاف عالم جديد يجاور عالمنا هذا. والكلمات بين يدىّ الأديب إشارة وإيحاء معا: إنها – بمعنى من المعانى – رقى سحرية تنقلنا إلى واقع مغاير ومجاوز.

ويتوقف ميلر عند الجمل الافتتاحية فى عدد من الأعمال – "الجريمة والعقاب" لدوستويفسكى، "المحاكمة" لكافكا، "الفردوس المفقود" لملتون، "ضوء فى أغسطس" لفوكنر، "ليدا والتَّم البرى" لييتس، ... إلخ فيبرز دلالتها من حيث هى عتبات النص التى تؤدى بنا إلى أبهائه وساحاته وقدس أقداسه. إن هذه الافتتاحيات بمثابة استحضار لأشباح، وهى تهيئنا لما سيجىء. والمتحدث فيها – عادة – صوت آخر غير شخصيات العمل[٣] .

وتعريف ميلر للأدب أقرب إلى مفهوم دريدا منه إلى مفهوم هيدجر للشعر. إن الأدب يقوم على استخدام أدائى، لا تقريرى، للكلمات. والقراءة عملية نشطة يشارك فيها القارئ ولا يقنع بدور المتلقى السلبى والمجاز هو الطريق الملكى إلى التأثير فى القارئ أو المستمع: فهو يقيم علاقات جديدة بين الأشياء، وينزع عن المألوف حجاب الألفة فنراه بعينى الطفل – أو بعينى آدم حين فتح عينيه على ما حوله فى الفردوس لأول مرة.

- (٣) -

تتجاور – في هذا الكتاب – روايات بالغة الاختلاف: دوستويفسكى، وترولوب، وهنرى جيمز. ولكن ما يجمع بينها هو أنها – بدرجات متفاوتة – أشبه برؤيا منام دنيوية. ومن هؤلاء الروائيين ينقلنا ميلر إلى مارسيل بروست صاحب "بحثا عن الزمن المفقود" بما فيها من إشارات إلى الموسيقى والفن التشكيلي والمعمار تؤكد أن صانعيها إنما يكشفون لنا عن وجود عوالم بديلة ولا يخترعونها.

ويتوقف ميلر عند ناقد أدبي فرنسي من القرن العشرين هو موريس بلانشو، كما يتوقف عند الناقد الألمانى ڤالتر بنيامين. وإذا ذكرنا بلانشو فقد وجب أن نذكر جاك دريدا، كاهن التفكيكية الأكبر الذى رحل عن عالمنا فى العقد الأول من هذه الألفية الجديدة. ويستبق ميلر دهشة القارئ الذى قد يعجب لاجتماع هؤلاء المفكرين جميعا، على ما بينهم من اختلافات مهمة، فيقول: "دوستوفسكى" و "جيمز" و "ترولوب" و"بروست" و "بلانشو" و"دريدا". يا لها من زهور لا يمكن أن تنتمى لبستان واحد! ومع ذلك فإن كلاً منهم – بطريقته الخاصة – يؤيد زعمى أن كل عمل أدبى يخبرنا عن واقع بديل مختلف وتفرد وفريد، واقع يتجاوز". ميلر هنا ناقد انتقائى – لا يخجل من هذه الصفة – فهو، كأناتول فرانس، يطوف بحدائق الأدب مجتنياً من كل بستان زهرة.

من الأمور المقررة التى يدركها كل ذى بصر أن النقاد الأنجلو – سكسونيين عموما ذوو مذاق بالغ الاختلاف عن النقاد الفرنسيين (هل تذكر معركة اللاتين والسكسون فى حقلنا الأدبى فى ثلاثينيات القرن الماضى، طه حسين وهيكل فى ناحية، والعقاد والمازنى وشكرى فى ناحية أخرى؟). بيد أن ميلر – وإن كان أمريكيا – يقيم جسرا بين هاتين المدرستين من النقد، يأخذ من كل منهما بطرف. وربما كان هذا المركب الجديد الذى يخرج به هو إضافته الحقيقية إلى حقل النقد الأدبى فى مطلع القرن الحادى والعشرين، وهو سر ما فى هذا النص الإبداعى الموازى من فرادة وتفرد.

ماهر شفيق فريد

الهوامش

(١) ولد جوزيف هيليس ميلر عام ١٩٢٨ فى ولاية فرجينيا لأب كان قسا معمدانيا ثم مديرا لكلية. تلقى دراسته فى كلية أوبرلين بولاية أوهيو وتخرج فيها عام ١٩٤٨، حصل على الدكتوراه من جامعة هارڤرد فى ١٩٥٢، تزوج فى ١٩٤٩ ورزق بثلاثة أطفال. أصيب بمرض شلل الأطفال وشلل جزئى. قام بالتدريس فى جامعة جونز هوبكنز من ١٩٥٣ إلى ١٩٧٢، كان محررا لمجلة "ملاحظات اللغة الحديثة" من ١٩٥٣ إلى ١٩٦١. نقح رسالته للدكتوراه تحت تأثير چورچ پوليه ونشرها تحت عنوان: "تشارلز ديكنز: عالم رواياته" (١٩٥٨). تشمل أعماله الأخرى: "اختفاء الرب: خمسة كُتاب من القرن التاسع عشر" (١٩٦٣)، "شعراء الواقع: ستة كُتاب من القرن العشرين" (١٩٦٥)، "شكل القصة فى العصر الڤيكتورى" (١٩٦٨)، "توماس هاردى: المسافة والرغبة" (١٩٧٠). وقع بعد ذلك، بصورة متزايدة، تحت تأثير چاك دريدا فانتقل إلى جامعة ييل (١٩٧٢ - ١٩٨٦) حيث غدا من أعلام المدرسة التفكيكية وساهم بفصل فى كتاب "التفكيك والنص" (١٩٧٩). من أعماله الأخرى: "القصة والتكرار" (١٩٨٢) ، "اللحظة اللغوية" (١٩٨٥)، "أخلاقيات القراءة" (١٩٨٧)، صور من بجماليون، النظرية الآن وآنذاك، خيط أريادنى (١٩٩٢). انتقل إلى جامعة كاليفورنيا فى ١٩٨٦ (عن كتاب: النقد ونظرية الأدب، تأليف: كريس بلديك، الناشر: لونجمان، نيويورك ١٩٩٦، ص٢٦٨)

(٢) حديثا صدرت لها ترجمة عربية كاملة بقلم الدكتورة نادية الخولى، عن المركز القومى للترجمة.

(٣) عتبة هذا الكتاب عبارة اختارها ميلر من قصيدة "فن الشعر" للشاعر الرمزى الفرنسى بول ڤرلين. يقول ڤرلين:

دع البيت من أبياتك يكون الفرصة السعيدة

المبعثرة على رياح الصبح نافذة الصبر

ترسل أنفاسها إلى النعنع والصعتر

وكل ما عدا ذلك أدب

وواضح أن ڤرلين يستخدم كلمة "أدب" هنا بمعنى انتقاصى لتشير إلى التكلف الخالى من الإخلاص والبلاغة الجوفاء بلا رصيد من صدق الشعور.

إهداء

كتاب آخر مهدى إلى " دوروثي "

" وكل البقية أدب"

(بول ڤيرلين)

شكر وتقدير

أتقدم بخالص العرفان والشكر والتقدير للكثيرين الذين ساعدونى فى إنجاز هذا الكتاب وإخراجه، لاسيما "چوليان وولفريز" و"چيسون وولستاتر" و"باربرا كولدويل" التى يمكن أن أقول عنها إنها "كبيرة المحررين" بالنسبة لى، وهى مساعدتى التى لا غنى لى عنها فى جامعة كاليفورنيا بـ"إرڤن"، كما أشكر "سايمون كريتشلى" لأنه هو من اقترح أن أكتب هذا الكتاب ضمن السلسلة التى يشرف على تحريرها، وأشكره كذلك لقراءته المتأنية للمخطوط الأولىّ للكتاب، وكذا أدين بالشكر للمحرر المشارك لهذه السلسلة وهو "ريتشارد كيرنى" لأنه ساعدنى أيضًا بقراءة مخطوط الكتاب. وأشكر أيضًا "مونا كوجالى" و "طونى بروس" من دار "راتلدچ"، واللذين لم يتأخرا قط فى تقديم العون، وقد قرأ "طونى بروس" مخطوط الكتاب بعناية واقترح علىَّ عدة اقتراحات أفادتنى.

إن الصورة المبدئية لبعض الأفكار المطروحة فى هذا الكتاب، خاصة تلك الأفكار التى تقابلها فى الفصل الرابع، قُدِّمَت فى صورة محاضرة فى "مركز كوهين للمحاضرات" بجامعة كاليفورنيا بـ"إرڤن" فى فبراير من عام ٢٠٠١، وكان عنوان تلك المحاضرة "عن سلطة الأدب ومرجعيته"، وبعدها قلت نفس الكلام فى المحاضرة السنوية الأولى عن الأدب الحديث بقسم اللغة الإنجليزية فى جامعة "بايلور" فى إبريل من عام ٢٠٠١، ثم طُبِعَت المحاضرة فى شكل كتيب كى تُتداوَل داخل البلدة. وأنا كذلك ممتن للبروفسور "وليم ديڤيز" الذى قام باستضافتى وكان الراعى لتلك المحاضرة التى ألقيتها فى "بايلور"، إلى جانب أياديه الكثيرة.

وكذلك قدمت صورتين مختلفتين من تلك المحاضرة فى مؤتمرين، فى أغسطس من عام ٢٠٠١، فى جمهورية الصين الشعبية ، أولهما المؤتمر السنوى الثالث لجمعية

النظريات الأدبية والثقافية الصيني-أجنبية في "شينيانج"، وثانيهما مؤتمر دولي عن عولمة الأدب المقارن رعته جامعتا "ييل" و "تسينجوا". وفي هذا المقام أشكر البروفيسور "وانج نينج" لأنه تكفل بأمر دعوتي للمؤتمرين وكذا لأشياء أخرى كثيرة. وسوف تُنشَر ترجمة ألمانية لهذا الكتاب سأساهم بها في مشروع بحثي لمركز البحث الأدبي ببرلين. وفي هذا المقام أخص بالشكر "إنجو بيرنيسمير" وزملاء آخرين بجامعة "برلين" لأنهم أتاحوا لي فرصة تجربة أفكاري عليهم، كما ستُنشَر ترجمة بلغارية في كتاب تذكاري لتكريم "سايمون هاديكوسيف "من جامعة "صوفيا". وأشكر هنا "أوجنيان كوڤاتشيف" لأنه قام بدعوتي، وكذا لأشياء أخرى كثيرة تستوجب الشكر. وبوجهٍ عام فإن الأفكار المبدئية التي بنيت عليها الفصل الرابع، وكذلك بذور بعض الأفكار الأخرى التي تجدونها في هذا الكتاب، لم تكن لتظهر على تلك الصورة لو لم أفِد من الكثير من تعليقات من علقوا عليها وردود أفعالهم حيالها.

وأخيراً فإنني أشكر من أهديت إليها هذا الكتاب، أي زوجتي "دوروثي"، لأنها عانت معي مرة أخرى تلك المتاعب الجمة التي تسببها الكتابة، فتحملت شرود ذهني ونظراتي المسافرة إلى عالم آخر، إذ إنني أثناء الكتابة وجدتني أعيش ثانية في عالم خيالي يقع في الجهة الأخرى من مرآة "أليس" أو في تلك الجزيرة المهجورة التي حولتها "عائلة روبنسون السويسرية" إلى وطن رائع مسحور لها، وقد استغرقتني محاولة التوصل إلى ما يمكنني قوله عن هذه التجربة عدة أشهر.

سيدجويك، مين

في ١٥ ديسمبر ٢٠٠١

الفصل الأول

ما الأدب؟

وداعًا أيها الأدب:

اقتربت نهاية الأدب وصارت وشيكة، فالزمن اختلف وغلبت عليه وسائط جديدة غير الكتاب. وعلى الرغم من ذلك فالأدب خالد وعالمى، وسوف يبقى رغم كل التغيرات التكنولوچية والتاريخية، فالأدب ملمح من ملامح كل ثقافة إنسانية فى كل زمان ومكان. وهاتان المقدمتان المنطقيتان هما ما ينبغى أن تقوم عليه أية محاولة جادة لتناول "الأدب" فى أيامنا هذه.

ما السبب فى هذا الموقف الذى تناقض جوانبه بعضها بعضًا؟ إن للأدب تاريخًا، وأقصد بالأدب هنا ما نعنيه هنا فى الغرب عند استعمال الكلمة ومرادفاتها فى اللغات المختلفة: literature (الإنجليزية والفرنسية)، و letteratura (الإيطالية)، و literatura (الإسبانية) و literatur (الألمانية). وكما يوضح "چاك دريدا" فى كتابه "السكن: القص والشهادة" فإن كلمة literature ذات أصول لاتينية ولا يمكن فصل الكلمة عن أصولها الرومانية المسيحية الأوروبية، أما الأدب بمعناه الحديث كما نعرفه نحن فى الغرب الأوروبى فقد ظهر فى أواخر القرن السابع عشر على أقصى تقدير، و حتى فى ذلك الحين لم يكن للكلمة معناها الحديث، إذ يخبرنا معجم "أكسفورد" أن كلمة literature لم تُستَخدم لتعنى ما نعنيه بها الآن إلا حديثًا جدًا، بل إن التعريف الذى يضيف إلى الأنواع الأدبية المختلفة (من قصائد ومسرحيات مكتوبة وروايات) أنواعًا أخرى

لا نعدها اليوم أدبية (كالمذكرات والسيَر الذاتية والكتابات التاريخية والمراسلات بين الأشخاص والرسائل البحثية العلمية) لم يظهر إلا بعد أن وضع الدكتور "صمويل جونسون" معجمه الشهير عام ١٧٥٥، وقَصَرْ كلمة "الأدب" على القصائد والمسرحيات والروايات أحدث من ذلك بكثير. ولقد عرَّف الدكتور " جونسون " كلمة الأدب تعريفاً أكثر قَصْراً وتخصيصاً لمعناها ومجالها، وهو تعريف صار يُنظر إليه باعتباره تعريفاً عفا عليه الزمن، إذ يقول الدكتور "جونسون" إن الأدب هو ١) معرفة القراءة والكتابة، ٢) التعليم التهذيبى أو الإنسانى، ٣) الثقافة الأدبية. ويعود واحد من الأمثلة التى يوردها معجم "أكسفورد" لاستخدام الكلمة إلى عام ١٨٨٠، والمثال هو : He was a man of small literature. (أى: لم يُصِب من التعليم سوى النزر اليسير). ولا يشير معجم "أكسفورد" إلى معنى الأدب كما نعرفه إلا متأخراً، إذ يورد ما يلى باعتباره المعنى الثالث للكلمة:

> **تشير الكلمة إلى الإنتاج الأدبى ككل، أى مجموع الكتابات المنتَجَة فى بلدٍ ما أو حقبةٍ ما، أو فى العالم كله بوجهٍ عام، كما صارت الكلمة فى وقتنا هذا تستعمل بمعنى أكثر تحديداً وتقييداً للإشارة إلى الكتابة التى يُقصَد أخذ الشكل الجمالى لها وتأثيرها الشعورى على النفس فى الحسبان عند تقييمها.**

ويقول معجم "أكسفورد" إن هذا التعريف "لم تعرفه إنجلترا وفرنسا إلا حديثاً". ومن الممكن أن نجد لهذا التعريف أصولا فى بعض الكتابات التى ظهرت فى منتصف القرن الثامن عشر، وهو يرتبط -فى إنجلترا على الأقل- بكتابات " جوزيف وطوماس وارتون" (١٧٢٢- ١٨٠٠؛ ١٧٢٨-١٧٩٠)، واللذين احتفى بهما "إدموند جوس" فى مقالٍ كتبه بين عامى ١٩١٥ و ١٩١٦ بعنوان " جوزيف وطوماس وارتون رائدا الرومانسية". قال "جوس" فى ذلك المقال إن "طوماس و جوزيف وارتون" قد منحا الأدب تعريفه الحديث. وعلى أية حالٍ فإن الأدب – بهذا المعنى التقليدى الحديث- قد أوشك على أن ينتهى ويندثر، فالوسائط الحديثة ماضية قُدُمًا فى طريق اغتصاب عرش الكتاب الورقى.

كيف صار الأدب ممكناً ؟

ما الملامح الثقافية التي ترتبط عادةً بظهور الأدب كما نعرفه في الغرب؟ إن الأدب الغربي ينتمي إلى عصر الكتاب المطبوع وغيره من المطبوعات كالصحف والمجلات والدوريات بوجهٍ عام. كما أن الأدب يرتبط بالازدياد التدريجي في عدد من يجيدون القراءة والكتابة في الغرب، فلولا انتشار التعليم ما ظهر الأدب. وعلاوةً على ذلك فإن انتشار التعليم ارتبط أيضاً بظهور الديمقراطيات في الغرب، وهو ما حدث بشكلٍ تدريجي وكان القرن السابع عشر هو نقطة البداية له. وقد أرست تلك النظم الديمقراطية الناشئة مفاهيم مثل الانتخاب والتصويت والاقتراع، كما صار الحكم قائماً على ما تضعه الهيئات التشريعية من أسس وصارت الهيئات القضائية كيانات منظمة، وكذا فإن تلك النظم الديمقراطية قد بدأت تكفل للمواطنين حقوقهم الأساسية وتضمن لهم الحريات. ومن آثار قيام تلك النظم الديمقراطية أيضاً انتشار التعليم ، ببطء وعلى نطاق واسع، كما أنها قد أتاحت للمواطنين-بشكل أو بآخر- فرصة الاطلاع على المواد المطبوعة وفرصة طباعة مواد جديدة.

ولاشك أن حرية الطباعة والاطلاع تلك لم تكن حرية مطلقة في أي وقتٍ من الأوقات، فحتى في أعتى الديمقراطيات في يومنا هذا نجد أشكالا مختلفة من الرقابة تقيد الطباعة والمطبوعات، غير أنه يجدر بنا هنا أن نقول إن الطباعة كانت أكثر الوسائل التكنولوجية فاعلية في إزالة الفوارق الطبقية، فهي ما جعل الثورات الديمقراطية (كالثورة الفرنسية والثورة الأمريكية) ممكنة. ويلعب الإنترنت دوراً مشابهاً في أيامنا هذه، فلسوف يكون للبريد الإلكتروني والإنترنت والهاتف المحمول والحواسب المحمولة دور جوهري في أية ثورة قد تقوم من الآن فصاعداً لا يختلف كثيراً عن الدور الذي قامت به في الماضي الصحف السرية وبيانات الأحزاب والأعمال الأدبية المحرضة على الثورة والتحرر. كما أن المطبوعات والإنترنت (وما شابهه من وسائل التكنولوجيا الحديثة) يتساويان أيضاً في إمكانية تسخيرهما لممارسة القمع من خلالهما.

كان قيام الديمقراطيات الحديثة يعنى ظهور "الدولة- الأمة" بمفهومها الحديث، والذى يعنى بدوره تشجيع وحدة العِرْق واللغة فى مواطنى كل دولة. والأدب الحديث هو أدب محلى إقليمى، إذ واكب ظهوره اضمحلال اللغة اللاتينية كلغة مشتركة توحد الدول. وعليه فقد صاحب ظهور مفهوم الدولة- الأمة مفهوم آخر هو مفهوم "الأدب القومى" أو الأدب المكتوب بلغة دولة معينة ومصطلحها، وهو المفهوم الذى تم ترسيخه وتكريسه وتوثيقه من خلال نظم الدراسة فى المدارس والجامعات، إذ صار هو المفهوم "الرسمى" الذى تقوم على أساسه المناهج الأدبية الدراسية التى تدرس فى أقسام اللغات الفرنسية أو الإيطالية أو الإنجليزية أو السلافية أو الألمانية فى المدارس والجامعات. ومن الملاحظ وجود مقاومة شديدة لأية محاولة لإعادة هيكلة تلك الأقسام، بالرغم من أن بقاء تلك الأقسام على حالها سيكتب نهايتها.

وقد رسخ المفهوم الغربى الحديث للأدب فى نفس الوقت الذى ظهرت فيه الجامعات البحثية الحديثة، والتى يُعتقَد أن أولاها كانت جامعة "برلين" التى تأسست عام ١٨١٠ كجزء من خطة وضعها "فلهلم فون همبولدت". كان للجامعة البحثية دوران رئيسان أولهما اكتشاف حقيقة كل الأشياء (أو Wissenschaft) وثانيهما ترقية روح الأمة وعبقريتها الفريدة بداخل المواطنين (الذكور تحديداً، إذ لم يكن للنساء نصيب يذكر من هذا كله وقتئذ)، ويسمى هذا الدور الثانى Bildung. بيد أنه من قبيل المبالغة أن يزعم البعض أن مفهوم الأدب الحديث قد وُلِدَ فى الجامعات البحثية والمدارس التى كانت مهمتها تهيئة الطلاب للالتحاق بتلك الجامعات، فلابد ألا ننسى دور الصحف والدوريات والنقاد الذين لم يتخرجوا فى الجامعة، كـ"صمويل جونسون" مثلاً، أو "صمويل تايلور كولريدج" فى إنجلترا. وعلى الرغم من ذلك فإن مفهومنا للأدب قد صيغ وتشكل بيد الكتاب الذين تخرجوا فى الجامعات، مثل الأخوين "شليجل" فى ألمانيا، وكذا جميع النقاد والفلاسفة الذين ارتبطت أسماؤهم بالرومانسية الألمانية. ومن أمثلة هؤلاء فى إنجلترا "وردزورث" الذى تخرج فى "كمبردج"، والذى قدم فى مقدمته الشهيرة لديوان "المواويل الغنائية" تعريفاً للشعر ووظائفه ظل الناس

يسترشدون به لأجيال وأجيال. وفى العصر الفيكتورى ظهر "ماثيو أرنولد" الذى درس فى "أكسفورد"، والذى كان بمثابة القوة المحركة التى دفعت عجلة الدراسات الأكاديمية للأدب فى إنجلترا وأمريكا، بل إن أفكاره لم تفقد قوتها فى الدوائر الأكاديمية المحافظة حتى أيامنا هذه.

استلهم "أرنولد" الأفكار الألمانية إلى حد ما فى جهوده الحثيثة للترويج لفكرة مفادها أن ترقية روح الأمة المميِّزَة لها داخل المواطنين مسؤولية الأدب لا الفلسفة فقال إن الأدب يقوم بتشكيل المواطنين بإطلاعهم على "أفضل ما عرفه البشر وفكروا فيه فى هذا العالم."، وكان هذا "الأفضل" فى رأى "أرنولد" لا يمكن نشدانه إلا فى تلك الأعمال التى تحظى بمكانة معتمدة ورسمية فى الثقافة الغربية، ابتداءً بملاحم "هوميروس" والكتاب المقدس، وانتهاءً بجوته أو وردزورث، ولا يزال أغلب الناس يسمعون عن الأدب للمرة الأولى فى حياتهم من معلميهم فى المدارس.

كما أن الجامعات قد صارت تضطلع بمهمة تخزين وتصنيف وحفظ وتفسير الأدب والتعليق عليه، وذلك بسبب ما تقتضيه طبيعتها من وجود الكتب والدوريات والمخطوطات فى مكتباتها وضمن مجموعاتها الخاصة، وذلك نصيب الأدب من مسؤولية الجامعة عن "اكتشاف حقيقة كل الأشياء"، وقد كانت تلك المسؤولية المزدوجة حية ومؤثرة فى أقسام الآداب بجامعة "جونز هوبكنز" حين قمت بالتدريس هناك فى خمسينيات القرن العشرين وستينياته، بل لم تختفِ تلك الفكرة تمامًا حتى الآن.

ولعل أهم ملمح من الملامح الثقافية التى أدت إلى ظهور الأدب فى الدول الديمقراطية الحديثة حرية الحديث. وهى حرية قول أى شىء تقريبًا أو كتابته أو نشره. إن حرية الحديث تسمح لأى شخص بانتقاد كل شىء والطعن فى صحته والتشكيك فيه وتعريضه للتساؤلات، بل إنها تسمح للمرء بانتقاد حق التحدث بحرية نفسه. وقد أوضح "جاك دريدا" لنا أن الأدب - كما نعرفه ونفهمه فى الغرب- لا يقوم فقط على حق المرء فى قول أى شىء بل أيضًا على حقه فى ألا يُحاسَب على ما يقول. كيف هذا؟

الإجابة هى: مادام الأدب ينتمى بطبيعته إلى عالم الخيال فمن الممكن اعتبار أى شىء يقال فى عمل أدبى ما من قبيل التجريب أو الافتراضات المحضة المنفصلة تماماً عما نعرفه أو نفعله فى الواقع. فالروائى الروسى "فيودور دستوفسكى" ليس قاتلا ولا هو يحث الناس على ارتكاب جرائم القتل فى روايته "الجريمة والعقاب"، بل هو ليس سوى كاتب عمل قصصى خيالى، يتخيل فيه الحال التى يكون القاتل عليها. ومن نافلة القول هنا أن نشير إلى تلك الصيغة التى صار افتتاح الروايات البوليسية بها طقساً متعارفاً عليه فى ذلك النوع الأدبى.. أقصد تلك الصيغة التى يقول فيها الكاتب إن "أى تشابه بين شخصيات الرواية وأية شخصيات حقيقية (سواء كانت من الأحياء أو الأموات) هو من قبيل الصدفة البحتة."، وهذا الكلام (الذى هو مجرد زعم غالبًا) ليس فقط إجراءً احترازيًا يتخذه الكاتب كى يقى نفسه مغبة الوقوع تحت طائلة القانون بل هو أيضًا توثيق قانونى لحرية الكاتب وكونه فى حِل من أية مسؤولية تجاه الواقع.. تلك الحرية التى هى ملمح رئيس من ملامح الأدب بمفهومه الحديث.

بيد أن آخر ملمح سنتحدث عنه من ملامح الأدب الغربى الحديث يبدو مناقضاً لحرية قول أى شىء. فبالرغم من أن ذلك الحق الديمقراطى الأصيل يسمح للمرء - من حيث المبدأ- أن يقول أى شىء فإن حرية القول تلك كانت عرضة دومًا للقمع والتقليص بطرق مختلفة، فمنذ ظهر الأدب المطبوع والأدباء يواجهون دائمًا الاتهامات بمسؤوليتهم ليس فقط عما يعبرون عنه فى أعمالهم الأدبية من آراء وإنما أيضاً عن الآثار السياسية والاجتماعية التى نتجت - أو التى يُعتقَد أنها نتجت- عن قراءة الناس لأعمالهم، فعلى سبيل المثال يُنظَر إلى روايات السير "وولتر سكوت" ورواية "كوخ العم طوم" للروائية الأمريكية "هارييت بتشر ستو" باعتبارها لعبت دوراً مهماً فى قيام الحرب الأهلية الأمريكية، وإن كان من المعتقد أيضاً أن دور روايات "سكوت" قد اختلف عن دور رواية "ستو" فى هذا الشأن، إذ يتلخص دور روايات "سكوت" فى أنها - طبقاً لمن يرون هذا الرأى- رسخت أفكاراً سخيفة عفا عليها الزمن فى عقول الطبقة الأرستقراطية الجنوبية عن الفروسية وما إلى ذلك، بينما كان دور "ستو" يتمثل

فى تشجيعها الذى لا لبس فيه لإلغاء العبودية وتجارة الرقيق. وليست تلك المزاعم محض هراء على أى حال، فترجمة "كوخ العم طوم" الصينية كانت من الروايات المفضلة لدى الزعيم الصينى "ماوتسى تونج"، و حتى فى أيامنا هذه يندر أن يفلت الكاتب – إذا قام أحدهم برفع قضية ضده– بأن يقول إنه ليس هو المتحدث فى هذا العمل الأدبى أو ذاك وإنما شخصية خيالية ذات آراء خيالية.

وإلى جانب نشأة الثقافة المطبوعة وتطورها وقيام الديمقراطيات الحديثة وما لذلك كله من أثر فى ظهور الأدب الحديث فإن هناك عاملا آخر لا يقل أهمية – عامل ارتبط فى أذهاننا دومًا بكتابات "ديكارت" و "لوك" ، ألا وهو مفهومنا الحديث "للنفس"، إذ ارتبط الأدب– فى المرحلة التى يمكن أن نطلق عليها ذروة الأدب وعصره الذهبى– بصورة أو بأخرى من صور مفهوم الذات أو النفس باعتبارها فاعلا واعيًا مسؤولا، سواء كانت تلك الصورة هى مفهوم "الكوجيتو" الذى وضعه "ديكارت" أو "الهوية والوعى والنفس"، وهى مفاهيم وضعها جميعًا "لوك"فى كتابه " مقال عن فهم البشر" (الكتاب الثانى، الفصل ٢٧)، أو مفهوم "الأنا الأعلى" عند "فيختة"، أو"الوعى المطلق" عند "هيجل"، أو "الأنا" كفاعل إرادة القوة عند "نيتشه"، أو "الإيجو" كجانب من جوانب النفس عند "فرويد"، أو "الأنا الظاهراتية" عند "هوسرل"، أو "الهُنا" عند "هايدجر" (والتى هى عكس "الأنا" عند "ديكارت" كما هو واضح، ولكنها أيضًا شكل معدل من أشكال الذاتية)، والأنا كفاعل محرك للتعبيرات الأدائية (أو الأفعال التى يُقصَد إنجاز أفعال من خلال النطق بها، كقولنا "أعد بأن.."، أو "أراهن أن.."،إلخ) فى نظرية أفعال الكلام عند "ج.ل.أوستن" وآخرين، والفاعل لا كشىء يُنفى بل كمشكلة يجب التوجه إليها والتساؤل بشأنها فى الإطار التفكيكى أو ما بعد الحداثى. إن الذات– بالمفهوم الحديث– مسؤولة عما تقوله وتفكر فيه وتفعله، بما فى ذلك كتابة الأعمال الأدبية. كما أن الأدب كما نعرفه يعتمد على مفهوم جديد للكاتب ولنَسَب الأعمال المكتوبة، وقد دُمِغَ هذا المفهوم الجديد بطابع قانونى من خلال قوانين حقوق النشر والملكية الفكرية الحديثة. وعلاوةً على ذلك فإن كل الأشكال والوسائل الأدبية البارزة قد أفادت من مفهوم الذات الحديث هذا.

فنلاحظ أن الروايات الأولى التى اعتمدت على أن يقوم البطل برواية الأحداث بنفسه، كرواية "روبنسون كروزو"، قد قامت على التصوير المباشر الذى لا وسيط فيه لدخيلة النفس، وهو الأسلوب الذى ميز الأعمال الاعترافية البروتستانتية فى القرن السابع عشر، أما روايات القرن الثامن عشر، والتى اتخذت هيئة المراسلات بين الأبطال فى أحيان كثيرة، فقد اعتمدت بطبيعة الحال على الطريقة التى تـُمَثـِّل بها الذات عادةً فى الخطابات والرسائل. وكرس الشعر الرومانسى "للأنا" الغنائية (أى أن يكون المتحدث فى القصيدة هو نفسه الشاعر لا شخصية درامية يتقمصها)، أما القرن التاسع عشر فقد طور أسلوبًا للسرد معقدًا يقوم على ضمير الغائب، وقد أتاح ذلك الفرصة لأن يكون فى الرواية الواحدة تمثيلان مختلفان - يسيران جنبًا إلى جنب- لذاتين مختلفتين عن طريق الكلام غير المباشر، ألا و هما ذات الراوى وذات الشخصية. وتقوم روايات القرن العشرين بتمثيل "تيار الوعى" لدى الشخصيات القصصية مباشرةً عن طريق الكلمات. ولعل النموذج المثالى لذلك تلك المناجاة التى تأتى على لسان "مولى بلوم" فى نهاية رواية "يوليسيس".

نهاية عصر الطباعة:

إن معظم تلك الملامح التى تجعل الأدب الحديث ممكنًا تمر الآن بتغيرات يأخذ بعضها برقاب بعض، كما أن بعضها قد صار موضع مساءلة وتشكيك، فمثلا لم يعد لدى الناس اليوم ما كان لديهم فى السابق من يقين بشأن وحدة الذات وثباتها، كما لم يعد الناس موقنين من كون الكاتب هو المرجعية التى يُلجَأ إليها فى تفسير وشرح الأعمال الأدبية، فقد وضع سؤال "فوكوه" الذى تساءل فيه عما عسى المؤلف أن يكون، وكذا مقال "رولان بارت" الشهير "موت المؤلف"، نهاية لتلك الرابطة التقليدية القديمة بين الأعمال الأدبية ومؤلفيها باعتبارهم ذوات تتسم بالوحدة أو أشخاص حقيقيين، مثل "وليم شكسبير" أو "فرچينيا وولف" الحقيقيين مثلا، وقد أسهم الأدب نفسه فى تشظى الذات.

إن ما كانت الدولة– الأمة تتميز به من وحدة وتماسك وتكامل واستقلال قد صار أضعف مما كان عليه سابقًا، وذلك بفعل قوى العولمة الاقتصادية والسياسية والتكنولوچية، فمثلا صارت أغلب الدول اليوم تتألف شعوبها من جنسيات مختلفة وينحدر سكانها من أعراق متعددة، وصارت الأمم منقسمة من الداخل، وكذا تتسم الحدود الفاصلة بينها وبين الأمم الأخرى اليوم بأنها يسهل اختراقها والنفاذ من خلالها أكثر من ذى قبل، فإذا ما نظرنا إلى الأدب الأمريكى اليوم، على سبيل المثال، لوجدنا أنه يشمل أعمالا مكتوبة باللغة الإسبانية والصينية وبلغات السكان الأصليين لأمريكا الشمالية والعبرية والفرنسية، ... إلخ، كما يشمل أعمالا مكتوبة بإنجليزية المجموعات العرقية المختلفة، كالأدب الأفريقى–الأمريكى الذى يكتبه الكُتَّاب السود على سبيل المثال، وفى جمهورية الصين الشعبية توجد أكثر من ستين لغة وثقافة مما يُعرف بلغات الأقليات وثقافاتها. وفى دولة جنوب إفريقيا– بعد إلغاء سياسة التفرقة العنصرية– صار عدد اللغات الرسمية هو إحدى عشرة لغة، منها تسع لغات إفريقية بالإضافة إلى الإنجليزية واللغة الأفريكانية، ويعنى ذلك الإقرار بالانقسام الداخلى للأمم نهاية ذلك المفهوم الرسمى للدراسات الأدبية الذى اعتمدته المؤسسات التعليمية لزمن طويل، ذلك المفهوم الذى يقسم الأدب إلى آداب قومية لكل منها تاريخه الذى يفترض أنه يخصه وحده دون أى اختلاط مع تاريخ أية أمة أخرى، وكل منها يكتب بلغة قومية واحدة. وقد أسهمت الأحداث المروعة التى شهدها منتصف القرن العشرين، ألا وهى الحرب العالمية الثانية والهولوكوست، فى تغيير الأدب. بل إن "موريس بلانشو" وآخرين قد ساقوا حججًا منطقية ووجيهة على أن الأدب بمعناه القديم قد صار مستحيلا بعد الهولوكوست. وعلاوة على ذلك فإن التغيرات التكنولوچية وما صاحبها من ظهور الوسائط الحديثة وتطورها يكتب – بالتدريج– نهاية الأدب بمفهومه الحديث. ونحن جميعًا نعلم ما هى تلك الوسائط الحديثة؛ إنها الراديو والسينما والتلفزيون والفيديو والإنترنت.، وقريبًا سيظهر أيضًا ما يُعرَف بالڤيديو اللاسلكى العالمى.

لقد حضرت مؤخراً ورشة أدبية فى جمهورية الصين الشعبية. جمعت تلك الورشة بين أساتذة أمريكيين تخصصوا فى الأدب وبين ممثلين لاتحاد الكتاب الصينيين. وقد اتضح خلال ذلك اللقاء أن الكتاب الصينيين الأكثر احتراماً وتأثيراً هم من يتم تحويل رواياتهم أو قصصهم إلى مسلسلات تليفزيونية. كما عرفت أن العقد الأخير قد شهد تراجعاً فى توزيع الدورية الشهرية الرئيسة المتخصصة فى الشعر فى الصين، إذ تراجعت معدلات توزيعها من سبعمائة ألف نسخة (وهو رقم خرافى بلا شك) إلى ثلاثين ألف نسخةً فقط. صحيح أن ظهور ما يقارب الاثنتى عشرة دورية قد خفف من وقع ذلك التراجع (كما أنه علامة جيدة صحية على التنوع والتعددية) إلا أن الإقبال على الوسائط الجديدة على حساب الوسائط التقليدية حقيقة لا مراء فيها.

لقد كان الأدب المطبوع يُستغَل كوسيلة أساسية لتلقين المواطنين ما يُعتقَد أنه يخلق منهم مواطنين صالحين من أفكار وأيديولوچيات وطرائق سلوكية وأساليب للحكم على الأمور والأشياء، أما الآن فقد انحسر ذلك الدور التوجيهى الإرشادى للأدب وصار التوجيه والإرشاد مهمة السينما والراديو والتليفزيون والڤيديو والدى.ڤى. دى. والإنترنت (بغض النظر عن نتائج هذا التغير). ويعد هذا من بين الأسباب التى تجعل أقسام الدراسات الأدبية بالجامعات تواجه مشاكل فيما يتعلق بالحصول على التمويل اللازم لها. فالمجتمع لم يعد يحتاج إلى الجامعة باعتبارها المسؤول الرئيس عن غرس الروح القومية فى المواطنين، وهى المسؤولية التى دأبت الجامعة فى الماضى على الاضطلاع بها من خلال أقسام الدراسات الإنسانية فى المدارس والجامعات، لاسيما الدراسات الأدبية. أما الآن فقد صارت تلك المسؤولية ملقاة على عاتق التليفزيون والراديو والبرامج الحوارية والسينما فى المقام الأول، فلا يمكن لإنسان أن يقرأ رواية لـ"تشارلز ديكنز" أو "هنرى چيمز" أو "طونى موريسون" وهو يشاهد فيلماً سينمائياً أو يتفرج على التليفزيون فى الوقت نفسه، رغم أن البعض قد يزعم أنه قادر على ذلك. المهم أن هناك ما يدل على أن الناس قد صاروا ينفقون وقتاً أطول فى مشاهدة التليفزيون أو تصفح الإنترنت، وستجد أن من شاهدوا الأفلام الحديثة المأخوذة عن روايات "چين أوستن" أو "تشارلز ديكنز"

أو "أنتونى ترولوب" أو "هنرى چيمز" أكثر بكثير ممن قرؤوا الروايات التى أخذت عنها تلك الأفلام.وفى بعض الحالات (التى لا أدرى أقليلة هى أم كثيرة) يقرأ الناس الرواية لأنهم شاهدوها كفيلم أو مسلسل تليفزيونى. ولسوف يحتفظ الكتاب المطبوع بتأثيره كقوة ثقافية لفترة معقولة، إلا إنه بات واضحًا أن سلطانه إلى زوال، فالوسائط الحديثة ماضية قدمًا فى إزاحته عن عرشه. وليست هذه نهاية العالم، بل هى فقط بداية عالم جديد تسيطر عليه تلك الوسائط الحديثة.

ومن أقوى الدلائل على قرب نهاية الأدب إعراض أعضاء هيئات التدريس فى الأقسام الأدبية بجامعات العالم عن الدراسات الأدبية وإقبالهم على النظرية والدراسات الثقافية ودراسات ما بعد الاستعمار ودراسة الوسائط المختلفة (كالتليفزيون والأفلام، ... إلخ) ودراسة الثقافة الشعبية والدراسات النسوية والدراسات الأفريقية الأمريكية ، ... إلخ. وغالبًا ما يقوم هؤلاء بالتدريس بطريقة أقرب إلى العلوم الاجتماعية منها إلى الإنسانيات التقليدية، و هم إما يُهَمِّشون الأدب أو يتجاهلونه تمامًا فيما يكتبون ويُدَرِّسون وذلك بالرغم من أن الكثيرين منهم قد درسوا تاريخ الأدب بالطريقة التقليدية المتعارف عليها واطلعوا فى دراستهم على نصوص الأدب الرسمى المعتمد.

وليس هؤلاء الشباب من أعضاء هيئات التدريس بجامعات العالم أغبياء، ولا هم جهلة همجيون، وليسوا عازمين على تدمير الأدب والدراسات الأدبية، وإنما هم يعرفون ، أكثر ممن يكبرونهم سنًا من المتخصصين، من أى اتجاه تهب الرياح، كما أنهم شغوفون بالأفلام والثقافة الشعبية شغفًا عميقًا محمودًا؛ لأن الأفلام والثقافة الشعبية هى ما جعلهم ما هم عليه، إذ لعبت الأفلام والثقافة الشعبية دورًا مهمًا فى تشكيل وبناء شخصياتهم. و هم يشعرون أن اليوم الذى سينظر فيه المجتمع والقائمون على الجامعات باعتبارها شيئًا عفا عليه الزمن قد بات وشيكًا، ولن يكون الأمر مجرد كلمات تُنطَق فتصبح الدراسات الأدبية "موضة قديمة"، فالقائمون على الجامعات لا يمارسون عملهم بتلك الطريقة، بل سيحدث ذلك بوسيلة أكثر فاعلية تتمثل فى سحب التمويل المخصص للدراسات الأدبية بدعوى الاقتصاد أو الحد من النفقات. سيحدث هذا فى جامعات

الولايات المتحدة أولا، فى أقسام اللغات الكلاسيكية واللغات الحديثة عدا الإنجليزية. بل إن تلك السياسة قد بدأت تتبع بالفعل فى جامعات عديدة وذلك من خلال دمج الأقسام كخطوة مبدئية. وينبغى أن نوضح هنا أن أقسام اللغة الإنجليزية لن تنجو من هذا المصير بل ستلحق بنظرائها من أقسام اللغات الأخرى إذا لم يتحل القائمون عليها بما يكفى من الذكاء ليتوقفوا عن الاعتماد فى مناهجهم على الأدب البريطانى الرسمى المعتمد بدعوى قدرتهم على إزالة الحدود الفاصلة بين الأمم من خلال تدريس نصوص مكتوبة باللغة السائدة فى البلاد.

بل إن الجامعة لم تعد المكان التقليدى لحفظ آداب العصور واللغات المختلفة، فالمكتبات الجامعية التى تحتفظ بالأعمال الأدبية والمواد المتعلقة بالأدب (من مراجع ومعاجم أدبية ودوريات نقدية، ... إلخ) تفقد مكانتها ، يوماً بعد يوم، مع انتشار قواعد البيانات الرقمية، والتى يتميز بعضها بكونه متاحًا لكل من يملك جهاز كمبيوتر ومودم يتيح له الولوج إلى الإنترنت، كما أن بعض المواقع الإلكترونية تتيح للمتصفح الاطلاع على الأعمال الأدبية مجانًا، وعدد الأعمال الأدبية المتاحة على الإنترنت مجانًا فى ازدياد. ومن أمثلة تلك المواقع موقع اسمه the voice of the shuttle يديره "آلان ليو" وزملاؤه فى جامعة كاليفورنيا بسانتا باربرا(http:// vos.uscb.edu) كما إن مشروع "چون هوبكنز" المسمى Project Muse يتيح للمتصفحين الاطلاع على عدد كبير من الدوريات مجاناً (http://muse.jhu.edu/jpurnal/index-text.html)، ويعد الموقع المسمى "أرشيف وليم بليك" واحدًا من أروع أمثلة التكنولوچيا الحديثة التى جعلت المكتبات التقليدية شيئًا عفا عليه الزمن (http://www.blakearchive.org/) . أنشأ هذا الموقع كل من "موريس إيڤز" و "روبرت إسيك" و "چوزيف ڤيسكومى"، وهكذا فإن أى شخص لديه جهاز كمبيوتر متصل بالإنترنت فى أى مكان فى العالم يمكنه دخول ذلك الموقع وتنزيل نسخ مذهلة الدقة من كتاب "بليك" المسمى "زواج الفردوس بالجحيم" وبعض من كتبه التنبؤية الأخرى، وهو ما فعلته من منزلى الذى أكتب منه هذا الكتاب، والواقع على جزيرة تبعد عن ساحل "مين" حيث أقضى معظم أيام السنة. أما النسخ الأصلية من تلك الكتب فهى متفرقة

فى المكتبات العادية المختلفة فى أمريكا وبريطانيا، وهكذا فلم تكن تلك الكتب متاحة فى الماضى سوى للمتخصصين فى أعمال "بليك" والدارسين والأساتذة وهؤلاء الذين يملكون من المال ما يكفى لأن يسافروا إلى حيث توجد تلك المراجع اللازمة لأبحاثهم. ولا ينفى ذلك التطور أهمية تلك النصوص الأصلية، الأمر الذى يحتم على المكتبات الاعتناء بها والحفاظ عليه ، ولكن ما أريد إيضاحه هنا هو أن تلك النصوص الأصلية لم تعد الملاذ الأول لمن أراد دراسة أعمال "بليك"، بل إن أهميتها كمصدر أو مرجع فى تراجع مستمر.

ويختلف الأدب حين نقرؤه على شاشات الكمبيوتر عنه مطبوعًا على الورق. إنه يتغير ويصير شيئًا غير نفسه باختلاف الوسيط الذى يُقدَّم من خلاله. ما غيَّره هنا هو سهولة البحث عنه و فيه وسهولة معالجته والتعامل معه على شاشة الكمبيوتر، وغيَّره ذلك السيل من الصور التى نجدها مرتبطة بكل عمل أدبى نبحث عنه على الإنترنت والتى تظهر فى الحال بمجرد العثور على العمل المطلوب فتكون قريبة منا بعيدة عنا فى الوقت نفسه. وهذه التغيرات تجعل الأدب أقرب وأغرب فى نفس الوقت، فهى تجعله يبدو - ظاهريًا- كشىء بعيد، إذ إن كل تلك المواقع الموجودة على الإنترنت، بما فيها المواقع الأدبية، تعيش معًا فى ذلك الفضاء اللامكانى الذى نسميه "الفضاء الإلكترونى". والتعامل مع الكمبيوتر نشاط بدنى يختلف كل الاختلاف عن الإمساك بكتاب وتقليب صفحاته الصفحة تلو الأخرى. ولقد حاولتُ أن أقرأ إلكترونيًا، فعلى سبيل المثال حاولت قراءة رواية "هنرى چيمز" المسماة "النبع المقدس" على الكمبيوتر، إذ لم تتوفر لدىَّ أى نسخة ورقية منها، لكننى وجدت قراءتها بهذه الطريقة شديدة الصعوبة، الأمر الذى يجعلنى - بلا شك - واحداً من أسرى عصر الكتاب المطبوع الذين تشكلت عاداتهم البدنية طبقًا لما أملاه ذلك العصر الغابر.

إذن ما الأدب؟

وإذا كانت نهاية الأدب كما نعرفه قد باتت وشيكة -كما أوضحت فى البداية- فإن الأدب - كما أوضحت أيضًا - خالدٌ وعالمى؛ فالأدب هو استخدام محدد للكلمات

أو العلامات (أيًّا كان نوعها) التى توجد فى أية ثقافة إنسانية فى أى زمان، وهكذا فإن الأدب بمفهومه الأول- أى باعتباره مؤسسة ثقافية غربية- هو شكل خاص ومحدد تاريخيًّا من الأدب بمفهومه الثانى، ففى المفهوم الثانى يكون الأدب هو قابلية الحروف أو العلامات الأخرى (فى أى مكان فى العالم) لأن تعتبر أدبًا. وسوف أتناول الآثار والأغراض والفوائد السياسية للأدب لاحقًا فى الفصل الرابع وعنوانه "لماذا نقرأ الأدب؟"، أما الآن فإن هدفى يتلخص فى تبيان ماهية الأدب.

ما الأدب إذن؟ ما هو ذلك الاستخدام المحدد للكلمات أو العلامات الأخرى الذى يجعلنا نعتبرها أدبًا؟ ما معنى أن يكون نص معين عملا أدبيا؟ طالما طُرِحَت هذه الأسئلة، بل إنها تكاد تبدو وكأنها ليست أسئلة، فالجميع يعرفون ما هو الأدب. إنه كل تلك الروايات والمسرحيات والقصائد التى تتعامل معها المكتبات ووسائل الإعلام والمطابع التجارية والجامعية وكذا المعلمون والمتخصصون فى المدارس والجامعات باعتبارها أدبًا، غير أن هذا التعريف لا يفيدنا كثيرًا فهو يوحى بأن الأدب هو كل شىء وأى شىء يقال عنه إنه أدب، ولا يخلو ذلك القول - فى الواقع- من صحة. فالأدب هو كل ما تضعه منافذ بيع الكتب على رفوفها تحت لافتة "الأدب" أو تحت مسمى أية فئة من فئات الأدب، كالكلاسيكيات مثلا، أو الشعر أو القَصص أو الألغاز البوليسية، إلخ.

لكن لا يقتصر الأمر على هذا فقط، فهناك بعض الخصائص الشكلية التى إذا توافرت فى عملٍ ما جاز لأى ابن من أبناء الحضارة الغربية أن يقول -عن قناعة كاملة- "هذه رواية"، أو "هذه قصيدة"، أو "هذه مسرحية". من ذلك مثلا شكل صفحات العناوين، أو بعض الملامح المميزة لتنسيق الطباعة، كطباعة الشعر على هيئة أبيات يبتدئ كل منها بحرف كبير، فتنسيقات الطباعة تلك تلعب دورًا مهمًا فى تمييز الأدب عن غيره من أشكال الكتابة، بل هو دور لا يقل أهمية عن دور الملامح الداخلية للنصوص التى يستدل بها القارئ الأكثر خبرة بالأدب على الأدب، فإذا ما توفرت تلك الخصائص فى عمل ما أتاح ذلك لنا أن نقول إن تلك الكلمات المطبوعة جنبًا إلى جنب عمل أدبى، ويستطيع عندئذ من كانت له خبرة فى استخدام تلك النصوص أن يستخدمها بالطريقة التى اعتادها. فما معنى "استخدام" نص ما كعمل أدبى؟

إن قراء رواية "مارسيل بروست" المسماة "تذكر الأشياء الماضية" يتذكرون وصف الفانوس السحرى الذى كان عند البطل "مارسيل" فى طفولته، ذلك الوصف الذين نجده فى بداية الرواية. كان ذلك الفانوس السحرى يبث على جدران غرفة "مارسيل"، بل وعلى مقبض باب غرفته، صوراً لجولو الشرير و"چنڤياڤ دى باربا" الميروڤينية التعسة الحظ، وهى صور كان الفانوس السحرى يستحضرها من الماضى ويجلبها إلى غرفة نوم "مارسيل". وقد عشت تجربة مماثلة لتلك التجربة فى طفولتى إذ كان عندى فانوس سحرى يبث صوراً فوتوغرافية، وكان من التقط تلك الصور هو "ماثيو بريدى"، على ما أعتقد وكانت تدور جميعها حول الحرب الأهلية الأمريكية. وكان يُسمَح لى بمشاهدة تلك الصور حين كنت أذهب إلى مزرعة جدتى فى "ڤرچينيا". كان جدى الأكبر جندياً فى جيش الاتحاد ولم أكن أعرف هذا آنذاك، رغم أنهم أخبرونى أن واحداً من أشقاء جدى قد قـُتِلَ فى ميدان القتال فى معركة " بول رن"، ولا زلت أذكر منظر جثث الخيول تماماً كما أتذكر منظر جثث الجنود فى تلك الصور الفظيعة، غير أنه كان هناك "فانوس سحرى" أكثر أهمية بالنسبة لى فى تلك المرحلة ، ألا وهو الكتب التى كانت أمى تقرؤها لى فى طفولتى، والتى تعلمت بعد ذلك قراءتها بنفسى.

حين كنت طفلا لم أرِد أن أعرف أن رواية "عائلة روبنسون السويسرية" لها مؤلف، إذ كانت تلك الرواية فى نظرى مجموعة من الكلمات التى سقطن من السماء بين يدىَّ، وقد أتاحت لى تلك الكلمات دخول عالم موجود سلفاً، عالم يعج بالبشر ويزخر بالمغامرات. وكانت تلك الكلمات هى ما يحملنى إلى ذلك العالم. كانت تلك الرواية فى نظرى تمارس " القوة الثقافية للسحر الدنيوى"، وهو العنوان الفرعى لكتاب "سايمون ديورنج" المسمى "تعاويذ سحرية حديثة"، غير أننى لست متأكداً من إمكانية التمييز بين السحر المقدس والسحر الدنيوى. وكنت أرى أن ذلك الذى أصل إليه عن - طريق تلك الرواية - لا يعتمد فى وجوده على وجود كلمات الرواية، بالرغم من أن تلك الكلمات كانت

نافذتى الوحيدة على ذلك العالم الافتراضى، أما الآن فيمكننى أن أقول إن تلك النافذة قد شكلت - بلا شك ذلك - الواقع الافتراضى من خلال حيل بلاغية كثيرة. ولم تكن تلك النافذة شفافة الزجاج خلواً من الألوان، لكننى والحمد لله لم أكن فى طفولتى مدركًا لهذا. كنت أنفذ ببصرى من الكلمات إلى ما بدا لى حينئذٍ يتجاوز حدود تلك الكلمات ولا يعتمد عليها، رغم أننى لم أكن أصل إلى ما وراء الكلمات إلا بقراءة تلك الكلمات. وكنت أمتعض كثيراً حين يقول لى أحد إن ذلك الاسم المكتوب على الغلاف هو اسم "الكاتب" الذى خلق كل هذا.

ولا أدرى إن كان كثيرون غيرى قد مروا بنفس التجربة أم لا، لكننى أعترف أنه ينتابنى أحيانًا الفضول لمعرفة ذلك. ولا أكون مبالغًا إذا قلت إننى كتبت هذا الكتاب الذى بين أيديكم كى أفسر من خلاله تلك التجربة. هل كان الأمر كله مجرد سذاجة طفولية، أم إننى كنت أستجيب - بطريقتى الطفولية - لشىء جوهرى فى الأدب بهذه الطريقة؟ والآن وقد صرت أكبر سنًا وأكثر حكمة؛ فإننى أعرف أن "عائلة روبنسون السويسرية" قد كُتِبَت باللغة الألمانية وأن كاتبها سويسرى واسمه "يوهان ديڤيد ڤيس" (١٧٤٣-١٨١٨)، وأعلم الآن أن ما كنت أقرؤه حينئذٍ كان ترجمة إنجليزية، ومع ذلك فإننى أؤمن بأن تجربتى الطفولية تلك لم تكن محض أوهام بل هى تجربة تصلح لأن نفيد منها كمفتاح للإجابة على سؤال "ما هو الأدب؟"

الأدب باعتباره استخداماً محدداً للكلمات:

يستغل الأدب قدرة معينة لدى البشر، ألا وهى تميزهم عن باقى الحيوانات باستخدام الإشارات فى التواصل، فلو نظرنا مثلا إلى الكلمة فسنجد أنها تستخدم فى غياب الشىء الذى يتسمى باسمها للإشارة إليه كما يقول اللغويون. وقدرة الكلمات على الإشارة إلى الأشياء عنصر جوهرى من عناصر الكلمة لا ينفصل عنها بأى حال من الأحوال. وحين نقول إن الكلمة تؤدى دوراً فى غياب الشىء يتلخص فى الإشارة

إلى ذلك الشيء فإن ذلك يعنى ضمناً وبالضرورة أن الشيء المسمى موجود حقاً في مكان ما، وربما ليس بعيداً إلى هذه الدرجة، فنحن نحتاج إلى الكلمات وغيرها من الكلمات للإشارة إلى الأشياء في غياب تلك الأشياء.

فعلى سبيل المثال، إذا رأيت أثناء سيرى لافتة مكتوب عليها كلمة "بوابة" فإننى عندئذٍ أفترض وجود بوابة فى مكان قريب ... بوابة حقيقية يمكن رؤيتها بالعين وإمساكها باليد وفتحها وإغلاقها ما إن يقع بصرى ويدى عليها، خاصةً إذا كانت الكلمة المكتوبة على اللافتة مصحوبة بسهم يشير فى اتجاه معين ومعه عبارة "١/٤ ميل مثلاً"، إذ يعنى هذا أن البوابة الحقيقية الملموسة التى يمكننى استخدامها تقع على بعد ربع ميل، خارج مرمى بصرى فى الغابة، لكن اللافتة تعدنى أننى إذا تبعت السهم فسرعان ما سأجد نفسى أمام البوابة. إن كلمة "بوابة" مشحونة بقوة إشارية رمزية وذلك بأنها تشير إلى البوابات الحقيقية. وبالطبع فإن معنى تلك الكلمة ينشأ من موقعها فى نظام معقد متنوع العناصر من كلمات تلك اللغة، فهذا النظام يميز بين كلمة "بوابة " وغيرها من الكلمات. ولكن بمجرد أن صارت كلمة "بوابة " محملة بالمعنى، وذلك من خلال كونها تشير إلى البوابة الحقيقية، فإنها تحتفظ بدلالاتها تلك، أو فلنقل بوظيفتها الإشارية أو الدلالية، حتى فى غياب البوابات الحقيقية التى تشير الكلمة فى الأساس إليها، واللافتة التى تحمل كلمة "بوابة" لها معنى حتى ولو كان الأمر مجرد خدعة وكانت اللافتة قد وضعها أحدهم فى طريقى لتضليلى، وفى هذه الحالة تكون كلمة "بوابة" الموجودة على اللافتة تشير إلى بوابة خيالية لا وجود لها فى أى مكان فى عالم الظواهر الحقيقية.

يستغل الأدب تلك القدرة الاستثنائية للكلمات فى الإشارة إلى شيء ما فى غيابه، أو بعبارة "سارتر" (التى تبدو قديمة لنا الآن) يفيد الأدب من التوجه غير المتسامى للكلمات، وما يقصده "سارتر" هنا هو أن كلمات العمل الأدبى لا تتجاوز نفسها إلى الأشياء الحقيقية التى تشير إليها، بل إن قوة الأدب كلها تكمن فى أبسط الكلمات أو الجمل التى تُستخدَم لا للإشارة إلى حقائق بل إلى عالم مختلق.

وقد قام "فرانز كافكا" باختبار قوة الكلمات تلك، وقال إن قدرة الأدب على خلق عالم من الكلمات تكمن فى جملة مثل " فتح فلان النافذة"، وهو يستغل تلك القوة الكامنة فى الكلمات فى أولى روائعه، قصة "الحُكم"، وذلك قرب نهاية الفقرة الأولى، ففى ذلك الموضع يظهر البطل "چورچ بنديمان" جالسًا "وقد استند بمرفقه على مكتبه... وأخذ يطل من النافذة على النهر والجسر والتلال التى تلوح فوق ضفة النهر القصية بخضرتها الرقيقة."

وقد أعطى "ستيفن مالارميه" مثالا آخر على تلك القدرة السحرية المذهلة للكلمات، وكان مثاله كلمة واحدة إذ قال ذات مرة : "إننى أقول كلمة "زهرة" ! و هناك، خارج ذلك النسيان الذى ينفى إليه صوتى كل الحدود، هناك تبزغ على نحوٍ موسيقىٍّ الفكرة اللطيفة نفسها. (فكرة) غياب كل باقات الزهور".

وحين تُستخدَم الكلمات فى غياب ما تشير إليه تلك الكلمات فإنها تخلق - بيسرٍ شديد - أناسًا لهم شخصيات متفردة وأشياء وأماكن وأفعال وأحداث، بل وكل القصائد والروايات والمسرحيات التى يعرفها القارئ الخبير بالأدب. والشىء العجيب فى قوة الأدب هو تلك السهولة الشديدة التى يخلق بها الأدب واقعًا افتراضيًا. انظر إلى القصة البسيطة التى اختلقتها أنا منذ قليل عن سيرى فى الغابة وعثورى على لافتة خادعة تضللنى (ربما لأغراض شريرة فى نفس من وضعها فى طريقى). أقول انظر إلى تلك القصة البسيطة وستجدها - على بساطتها- دليلا على ما أقول.

وقد يعترض البعض على ما سبق فيقول إن كثيراً من الأعمال الأدبية - لاسيما تلك الأعمال الحداثية أو المنتمية إلى ما بعد الحداثة - تقاوم أية محاولة لترجمتها إلى مشهد متخيل داخلى، بل لا ينطبق هذا على الأعمال الحداثية وما بعد الحداثية وحسب، بل فلننظر على سبيل المثال إلى قصائد "مالارميه" ورواية "يقظة فينيجان" لـ"چيمز چويس"، وأعمال "ريموند روسيل" الغريبة، أو القصائد الأخيرة لـ"والاس ستيفنز". إن تلك الأعمال تجبر القارئ على الاهتمام بالسطح اللغوى للعمل الأدبى دون النفاذ منه

واختراقه إلى عالم افتراضى متخيل تكون الكلمات مجرد مدخل إليه، غير أنه حتى في مثل تلك الأعمال يجاهد القارئ كى يتخيل مشهداً أو آخر، فقصيدة "مالارميه" عن مروحة زوجته هى قصيدة عن مروحة زوجته، تماماً كما أن قصيدته "قبر ڤيرلين" هى قصيدة عن قبر ڤيرلين والطقس حوله في يومٍ ما من أيام السنة، وصحيح أن قصيدة "ستيفنز" المسماة "من تشوكورا إلى جارته" أكثر عمقاً واستعصاءً، لكن لا يمنع ذلك المرء من قراءتها باعتبارها محادثة متخيلة بين نجمة وجبل حقيقى موجود بالفعل، هو جبل "تشوكورا" فى "نيو هامبشير" والذى اعتاد الفيلسوف الأمريكى "وليم چيمز" على قضاء فصل الصيف بقربه، والمسودات الأولى من رواية "يقظة فينيجان" تساعد القارئ على أن يقف على أرض ثابتة نوعاً ما وسط كل هذا الإبهام والغموض الذى تعج به الرواية، فعلى سبيل المثال حين يقرأ المرء الفقرات الشديدة الغموض يجد نفسه مدركاً أن تلك الفقرة تحكى قصة "تريستان وإيزولد" تحت كل تلك الطبقات المتعددة من التلاعب المتطرف بالألفاظ ومزجها ببعضها البعض، وأن "تريستان" تنكر- لدى "چويس"- فى هيئة لاعب رجبى وسيم يبلغ طوله ستة أقدام. وحين نقرأ رواية "روسيل" المسماة "انطباعات إفريقية" فإن جزءاً من استمتاعنا بها يكمن فى ذلك الجهد الذى نبذله لفك خيوط السرد المتشابكة، خاصةً أنه لا يمكن القول بأن تلك الجهود تذهب كلها أدراج الرياح بل إنها تنجح إلى حد ما. إن الواقع الافتراضى الذى تخلقه تلك الأعمال أو تكشفه يكون غريباً جداً، لكن فى الواقع لا تقل العوالم المتخيلة التى تخلقها الأعمال الأدبية الشديدة الواقعية غرابة، وإن اختلف مفهوم الغرابة فى الحالتين، وسوف نناقش لاحقاً - كمثال- أعمال "ترولوب" التى تقوم على افتراض غريب مفاده أن كل شخصية تعرف- بالحدس أو بالبديهة - ما يدور فى أذهان الشخصيات الأخرى. وعلاوةً على ذلك فإنه مهما بلغت غرابة النصوص الأدبية وغموضها فإنها تخلق دائماً ذلك الوهم الذى يقوم عليه الأدب، وهم وجود صوت يتحدث.

ليس العمل الأدبى - كما يفترض الكثيرون- محاكاة لواقع قائم سلفاً، بل على العكس، الأدب هو خلق واكتشاف عالم جديد مكمل للعالم الموجود فعلا، عالم فوق العالم،

أو واقع يتجاوز الواقع. هذا العالم الجديد الذى يخلقه الأدب هو إضافة للعالم الأصلى، إضافة لا تحل محله وإنما تكمله. إن الكتاب هو غازل محمول للأحلام، أو غازل أحلام تحمله فى جيبك. وأنا أشير هنا إلى سلسلتين أدبيتين حظيتا بشهرة وشعبية كبيرتين منذ عدة عقود، هما "كتاب الجيب" و "الكتاب المحمول"، مثل "روايات كونراد المحمولة" و "أعمال دوروثى باركر المحمولة" و "روايات همنجواى المحمولة" إلخ. وتشير تلك الأسماء إلى إمكانية حمل تلك الكتب الحديثة، التى تخلق العوالم البديلة، إلى أى مكان. فبإمكانك حمل وسائل الانتقال الصغيرة تلك معك حيثما ذهبت، وستظل تلك الكتب تمارس سحرها متى قرأتها، فى أى مكان وزمان. وتختلف هذه الكتب الصغيرة الحديثة عن كتب القَطع الكبير التى شاعت فى عصر النهضة، كالكتب التى كانت تضم أعمال "شكسبير" مثلا، فقد كانت أعمال "شكسبير" تُطبَع على صفحات من القطع الكبير، أى صفحات يزيد طول الواحدة منها على ثلاثين سنتيمتراً. كانت تلك الكتب الكبيرة مصممة بحيث لا تذهب إلى أى مكان، بل لكى تبقى فى مكان واحد هو فى الغالب مكتبة أحد الأثرياء الخاصة.

إن الأدب يفيد- إلى أبعد الحدود- مما تتميز به الكلمات من قدرة على أن يظل لها معنى حتى فى عدم وجود مشار إليه يمكن التحقق من وجوده والتيقن من صحته. ويتميز الأدب باهتمامه بالتفاصيل الصغيرة إلى حد لافت ومبهر. على سبيل المثال نجد أن الزمن الذى يبدأ عنده الحدث فى رواية "طوماس هاردى" المسماة "عودة ابن البلد" محدداً تحديداً دقيقاً، إذ تخبرنا الرواية أن الوقت كان "ظهيرة يوم من أيام السبت فى شهر نوفمبر". ومثال آخر على ذلك التحديد نجده فى الجملة الأولى من رواية "الجريمة والعقاب" لـ"فيودور دستوفسكى"، حيث يعمد الكاتب إلى الإيحاء بأن أسماء الشوارع التى يذكرها هى أسماء شوارع حقيقية، وذلك بأن يخفيها ويشير إلى كل منها بالحرفين الأول والأخير من اسمه وحسب، وكأن هناك شيئاً حقيقياً يجب إخفاؤه فعلا. وليس هناك ما يدلنا على حقيقة "كيت كروى" فى الجملة الافتتاحية من رواية "هنرى چيمز" المسماة "جناحا اليمامة". إذ يقول الكاتب: "انتظرت [أى كيت كروى]

مـجىء والدها". فـهنا ليس هناك مـا يدلنا على مـا إذا كـانت "كـيت كـروى" المذكـورة شخصية حقيقية أم لا.

وغالبًا ما يعمد المؤلفون إلى تعزيز إيهامـهم للقارئ بأن العمل الأدبى تسجيل لأحداث حقيقية حدثت لأشـخاص حقيقيين، لا مجرد خيال قصصى، بأن يستخدموا أسماء أماكن حقيقية فى رواياتهم. وقد يخلق ذلك مشكلة، إذ إن القارئ غير الخبير قد يقع فى فخ ذلك التحديد والدقة فيصدق أن ما يقرؤه حقائق. فمثلا فى رواية "چيمز" المذكورة أعلاه يقع منزل والد "كيت كروى" فى مكان موجود بالفعل هو منطقة "تشلسى" فى "لندن"، غير أنه إذا حاول المرء أن يبحث فى خرائط "لندن" عن شارع "تشيرك" الذى يخبرنا الراوى أن المنزل يقع فيه فلن يجده أبداً. وعندئذ يشعر المرء بأنه لابد أن ذلك الشارع موجود بالفعل ولكنه لا يجده. وشارع "جوسويل" الذى يقيم فيه البطل فى رواية "مذكرات بيكويك" لتشارلز ديكنز هو شارع حقيقى يقع فى منطقة "فنسبرى" بالحى الشرقى بلندن، غير أن السيد "بيكويك" لم يعش يومًا فيه ولم يطل من نافذته عليه كما يحدث فى الرواية (لاحقاً سأورد الفقرة التى يُذكَر فيها هذا). و لكى يغير "ديكنز" ذلك القول المأثور الذى تقوم "ماريان مور" فيه بتعريف الشعر على أنه حدائق خيالية تعج بضفادع حقيقية فإنه يقوم بذكر اسم حديقة حقيقية بها ضفدع خيالى. واسم شارع "تشيرك" فى الرواية نفسها يبدو كاسم محتمل جداً لشارع، فهو اسم لا يُستبعَد أبداً أن تصادفه فى دليل الهاتف فى عالم الرواية الافتراضى، وهو اسم يتصادف وحسب أنه لا يَرِد فى بيانات أى هاتف فى العالم الحقيقى. إن الأدب يعطل الخاصية الإشارية التى تتسم بها اللغة عادةً، أو تخرجها عن مسارها، أو تعيد توجيهها، فاللغة فى الأدب تتخذ مساراً جديداً إذ تصبح قدراتها الإشارية مكرسة للإشارة إلى عالم افتراضى.

غير أن الكلمات المستخدمة فى العمل الأدبى لا تفقد إشاريتها الطبيعية أبداً، فتلك الخاصية جزء لا يتجزأ من الكلمات، بل إن تلك الخاصية هى ما يُمَكِّن القارئ

من التفاعل مع عالم العمل الأدبى بحيث يصير جزءًا منه. فعلى سبيل المثال تنقل روايات "ترولوب" إلى ذلك العالم الافتراضى الذى تخلقه أو تكشفه شتى أنواع المعلومات التى يمكن التحقق منها ومن صحتها عن مجتمع الطبقة الوسطى فى العصر الڤيكتورى وعن حياة البشر. من ذلك مثلا كل تلك المعلومات التى ترد فى رواياته عن طرق خطب ود النساء، والزواج، وهى أشياء غير غريبة علينا بل نعرفها جميعًا بشكل أو بآخر. كما تزخر رواية "عائلة روبنسون السويسرية" بمعلومات دقيقة عن الحيوانات والطيور والأسماك والنباتات، غير أن تلك التفاصيل الدقيقة التاريخية والواقعية تتعرض فى كلتا الحالتين لنوع من التحول والتبدل بانتقالها إلى العالم الافتراضى، إذ هى وسيلة تنقل القارئ بطريقة سحرية من العالم المألوف

شبه الحقيقى إلى مكان آخر متفرد لا يمكن له – مهما أبحر فى بحار العالم الحقيقى– أن يصل إليه. إن القراءة فعل روحى معنوى ولكنه جسدى فى الوقت نفسه، فالقارئ يجلس فى مقعده ويقلب الصفحات المادية بيديه الماديتين، ورغم أن الأدب يشير إلى العالم الحقيقى، ورغم أن القراءة فعل حقيقى مادى كما أسلفنا، فإن الأدب يستخدم تلك الطقوس المادية ليخلق واقعًا بديلا أو يكشف عن واقع بديل، ثم يعود ذلك الواقع البديل فيندمج فى العالم العادى "الحقيقى" وذلك من خلال القراء الذين تتغير معتقداتهم وسلوكياتهم بسبب القراءة (وربما لا يكون التغيير إيجابيًا فى كل الأحوال). إننا نرى العالم من خلال ما نقرأ من أدب، أو – بمعنى أدق– يرى من لا يزالون يملكون ما يسميه "سايمون ديورنج" بالذات الأدبية العالم من خلال ما يقرؤونه من أدب، ثم يبدؤون فى التصرف– فى العالم الحقيقى– بمقتضى رؤيتهم الجديدة للأمور. ويعد هذا تأثيرًا تقريريًا لا أدائيًا أو إحاليًا للغة. فالأدب هو استخدام للكلمات يجعل الأشياء تحدث من خلال الأشخاص الذين يقرءون الأدب.

الأدب باعتباره سحرًا دنيويًا:

وسأستمر فى استخدام كلمة "سحر" للإشارة إلى قدرة الكلمات المطبوعة على الورق على الكشف عن عالم افتراضى، وذلك عند قراءة تلك الكلمات باعتبارها أدبًا. وقد سبقت لى الإشارة إلى كتاب "سايمون ديورنج" المسمى "تعاويذ جديدة: القوة الثقافية للسحر الدنيوى"، وفيه يعرض الكاتب ببراعة لتاريخ العروض السحرية، ابتداءً من عصر النهضة و حتى أوائل القرن العشرين. وهو يناقش العلاقة بين الأدب والسحر كجزء من استعراضه لتاريخ العروض السحرية، ويركز بصفة خاصة على أعمال مثل "كيت مور" لهوفمان، و "انطباعات إفريقية" لريمون روسيل، فهناك علاقة مباشرة (تختلف صورها) بين مثل تلك الأعمال من جهة وبين العروض السحرية من جهة أخرى. وينطبق ذلك أيضًا- والكلام لديورنج - على رواية "أليس فى بلاد العجائب" ورواية "من خلال المرآة " التى تعرض أيضًا لمغامرات "أليس" وهى بقلم نفس الكاتب (وسوف أعرض للروايتين لاحقًا نظرًا لأهميتهما)، فالفكرة الخيالية الأساسية التى تقوم عليها قصة "أليس" - أى عبورها من المرآة إلى عالم آخر- ترجع أصداء الخدع السحرية التى كانت تُؤدَّى على خشبة المسرح. كما أن "ديورنج" يوضح أن مشهد اختفاء القط الباسم، ومشهد الطفل الرضيع الذى يدفعونه للعطس باستخدام الفلفل الأسود قد يكونان إشارتين غير مباشرتين إلى عرض سحرى شهير كان يؤدَّى فى القرن التاسع عشر باستخدام المرايا، واسمه "شبح الفلفل". وقد قدم "چون فيشر" فى كتابه المسمى "سحر لويس كارول" عرضًا تفصيليًا لما اطلع عليه "كارول" من الحيل السحرية المسرحية التى كانت تؤدَّى فى القرن التاسع عشر.

بيد أن "ديورنج" لا يقول صراحةً إن كل الأعمال الأدبية سواء كانت تشير بشكل مباشر إلى ممارسات سحرية أم لا يمكنها أن تُعتبَر نوعًا من السحر. إن العمل الأدبى حيلة سحرية تفتح أبواب عالم جديد أمام القارئ. ويقول "ديورنج" إن السينما امتداد للعروض السحرية لأنها تقوم- جزئيًا- على فكرة الفانوس السحرى التى طالما كانت

جزءًا من العروض السحرية. وقد حدث-آخر الأمر- أن حلت السينما محل العروض السحرية، إذ كانت قوتها وتأثيرها أكبر. غير أن "ديورنج" لا يقول أيضـًا إن تكنولوجيا الاتصال الحديثة (كالتصوير الفوتوغرافى أو الراديو أو الهواتف أو السينما أو التلفزيون أو الأسطوانات أو شرائط الكاسيت أو الأقراص المدمجة أو أجهزة الكمبيوتر المتصلة بالإنترنت) تجعل الحلم القديم - حلم الاتصال السحرى بالأحياء والموتى عبر الزمان والمكان- واقعًا. فعلى سبيل المثال يمكننى فى أى وقت أشاء أن أستمع إلى "جلين جولد" وهو يعزف "تنويعات جولدبرج" لباخ بأصابعه التى تحولت منذ زمن بعيد إلى تراب، بل يمكننى أن أستمع إلى "ألفريد تنيسون" وهو يلقى قصائده. أليس هذا تحضيرًا للأرواح؟ لقد أوضح "لورنس ريكلز" أن الناس فى أوائل عهدهم بالهاتف والمسجِّل- كانوا يعتقدون أنهم يسمعون أصوات موتاهم (خاصةً أمهاتهم) فى خلفية أصوات الأحياء الذين يكلمونهم، أو فى الوشيش الذى يسمعونه حين يستمعون إلى شريط مسجل أو حين يضعون السماعة على آذانهم دون الاتصال بأحد. ولم تحل تكنولوچيا التواصل عن بُعد تلك محل العروض السحرية المسرحية وحسب، بل حلت محل ذلك النوع الآخر من السحر الدنيوى - ذلك النوع الذى أخذت شمسه فى الأفول؛ أعنى الأدب. فالسينما والتلفزيون والأقراص المدمجة وأجهزة الڤيديو وتشغيل الوسائط صارت جميعها البديل - الأقوى أثرًا - للسحرة والمشعوذين ومحضرى الأرواح والدجالين الذين يجعلون رؤوس الموتى تتكلم. فتلك الوسائط الحديثة تجعلنا نرى ونسمع ما يجرى على البعد، أى إن تلك الوسائل التكنولوچية الحديثة - باختصار-هى المتعهد الذى يوفر لنا ما نحتاج من السحر فى العصر الحديث. وتتميز تلك الوسائل الحديثة بقدرة لا حدود لها على تشكيل معتقداتنا الأيديولوچية.

وتظهر فكرة كون العمل الأدبى استحضارًا للأرواح فى الكلمات التى تفتتح بها "چورچ إليوت" روايتها " آدم بِد" (١٨٥٩)، حيث تقول "إليوت":

كان المشعوذ المصرى القديم يستخدم قطرة الحبر كمرآة ينظر فيها ليكشف لأيوافد رؤى الماضى البعيد، وسأفعل أنا نفس الشىء الآن، إذ إننى بواسطة قطرة الحبر التى فى سن قلمى هذه سأكشف لك أيها القارئ عن تلك الورشة الرحبة التى يملكها السيد "جوناثان بيرج" ، وهو نجار وبَنَّاء من قرية "هاى سلوب"، كما كانت فى الثامن عشر من يونيو من عام ١٧٩٩ ميلادية.

ويخبرنا "نيل هوتز" أن المقصود بالمشعوذ المصرى هنا "عبد القادر المغربى" الذى عاش فى القاهرة فى فترة سابقة على زمن كتابة الرواية، وأن قراء "إليوت" فى عام ١٨٥٩ كانوا يعرفون جيداً ما تعنيه "إليوت". كما يُذكرنا "هوتز" بإشارة إلى ذلك المشعوذ المصرى فى عمل قصير كتبه "خورخى لويس بورخيس" فى ثلاثينيات القرن العشرين، وعنوانه "مرآة الحبر". وما يثير العجب هنا هو أن العمل الذى تستخدم "إليوت" صورة المرآة السحرية لوصفه هو عمل واقعى يقوم على مفهوم المحاكاة التقليدى ويتمسك به إلى أبعد الحدود فنجده يعج بتفاصيل دقيقة شديدة الواقعية عن الزمان والمكان، لا عمل فانتازى من أعمال "هوفمان" مثلا أو أى عمل ٍ من الأعمال المنتمية إلى مدرسة الواقعية السحرية التى كـُتِبَت فى القرن العشرين. كما أن الصورة التى تستخدمها "إليوت" تترجم ببراعة و دقة شديدتين تلك الممارسات السحرية التى كان يقوم بها "عبد القادر المغربى". كان "عبد القادر المغربى" يضع بعض قطرات الحبر فى كفه وينظر فيها لقراءة الماضى، أما "إليوت" فتحول قطرات الحبر فى كف "عبد القادر" إلى قطرات حبر فى سن قلم الكاتب ، وهى القطرات التى تتكون منها الكلمات الموجودة على الصفحة. فالكلمات التى تكتبها "إليوت" تصير مرآة بمفهوم "لويس كارول" للمرآة، أى إنها لا تعكس شيئًا حاضرًا فى الزمان والمكان نفسيهما، وإنما هى مرآة سحرية ينفذ القارئ من خلالها إلى واقع جديد يقع على الجانب الآخر من المرآة، ينفصل زمانيًا ومكانيًا عن مكان وزمان وجود القارئ. والمكان الذى ينتقل إليه القارئ

بالنفاذ من تلك المرآة هو ورشة النجارة التى كان السيد "بيرچ" يملكها فى قرية "هاى سلوب" فى الثامن عشر من يونيو عام ١٧٩٩. والجمل هنا أدائية وتقريرية فى الوقت نفسه، فتسميتها لورشة السيد "بيرچ" تقريرية، أى إنها أمر يمكن أن نحكم عليه بالصدق أو الكذب، وفى الوقت نفسها تعدنا "إليوت" بأن تُرى ورشة السيد "بيرچ" للقارئ تمامًا بالحالة التى كانت عليها فى ذلك الزمان والمكان. وكلمات الوعد هى نفسها تحقُّق ذلك الوعد. "فالورشة الرحبة" تقوم فجأة وعلى نحو سحرى فى مخيلة القارئ بمجرد قراءته لتلك الكلمات، ويزداد اتضاح تفاصيلها كلما أوغل القارئ فى قراءة ذلك الوصف الدقيق للورشة والذى يلى تلك الجمل الافتتاحية.

الفصل الثانى

الأدب كواقع افتراضى

افتح يا سمسم:

إننى أرى أن الجمل الافتتاحية فى أى عمل أدبى تتمتع بتأثير خاص، فالجملة الافتتاحية، فى نظرى، تؤدى دوراً يشبه ذلك الذى كانت تؤديه جملة "افتح يا سمسم" الشهيرة فى قصة "على بابا والأربعين حرامى" ، إذ تفتح أمام القارئ أبواب العالم الذى يخلقه العمل الأدبى. لا يتطلب الأمر سوى بضع كلمات وحسب كى أؤمن بهذا العالم، وكى أستشرفه، وكى أصير شاهداً مبهوراً على واقع افتراضى جديد. بمعنى أدق أصير روحاً متحررة من قيود الجسد تجوب أرجاء ذلك الواقع الافتراضى. إن هذا يحدث لى حين أقرأ الأبيات الأولى من قصيدة "وردزورث" المسماة "فتى ويناندر" والتى تقول:

There was a boy: ye knew him well, ye cliffs

And islands of Winander!

(أى : يحكون عن صبى، عرفتموه جيداً، أيا جبال "ويناندر" و جُزُرَها.)

ويحدث لى هذا أيضاً عند قراءة الجملة التى تفتتح بها "فرجينيا وولف" روايتها "السيدة دالوى"، والتى تقول: "قالت السيدة "دالوى" إنها ستشترى الزهور بنفسها."، كما ينطبق هذا أيضاً على ما يقوله "جوزيف كونراد" فى بداية روايته "لورد جيم"، إذ تقول الجملة الافتتاحية : "كان طوله يبلغ ستة أقدام إلا بوصة واحدة، أو ربما بوصتين،

وكان متين البنيان، يقترب منك مباشرةً ودون لف أو دوران وقد احدودب كتفاه قليلا، ومد رأسه إلى الأمام، وبدت فى عينيه نظرة ثابتة، وقد خفض رأسه مما يجعله يبدو لك وكأنه ثور هائج"، ويَصدُق ما قلته كذلك على الكلمات التى يفتتح بها "چيرارد مانلى هوبكنز" قصيدته المسماة "الصقر" والتى يقول فيها:

I caught this morning morning's minion, king-

dom of daylight's dauphin, dapple-dawn-drawn Falcon

(أو: لمحت فى هذا الصباح خادم الصباح، ووريث عرش مملكة ضوء النهار، الذى يجذبه الفجر المبرقش بالأضواء، الصقر.)

ويفتتح "سوفوكليس" مسرحيته الشهيرة "أوديب ملكًا" بكلمات "أوديب" المشؤومة التى يوجهها إلى موكب كهنة "طيبة" ومواطنيها إذ يقول متسائلا: "أبنائى! يا أبناء الجيل الأحدث من مواطنى "طيبة" العتيقة: لماذا أنتم هنا؟" وتثير كلمات "أوديب" تلك أسئلة عن الأجيال والأبوة والبنوة، فترجع بذلك صدى التيمات الأساسية فى حكاية "أوديب"، ألا وهى قتل الابن لأبيه و زنا المحارم. والواقع أن اعتياد "أوديب" على طرح الأسئلة وعلى ألا يَقِر ولا يهدأ إلا إذا وجد إجابة لتلك الأسئلة أمر يوقعه فى المتاعب (إذا جاز لنا تسمية الفواجع التى يتعرض لها متاعب وحسب). وفى نفس ذلك الخطاب الذى يفتتح به "أوديب" المسرحية يقول: " ها أنا ذا – نفسى– "أوديب" الذى يعرفه العالم كله"، والمفروض أنه يشير هنا إلى ما حظى به من شهرة بسبب حل اللغز الذى كان "أبو الهول" الغامض يطرحه على المارة، والذى أعيا حله الجميع دون جدوى حتى جاء "أوديب" فحله وانتحر "أبو الهول" وتخلص الناس من شره. وواقع الأمر أن "أوديب" يصير معروفًا للعالم أجمع حقًا، ولكن لأسباب غير تلك التى يرى هو هنا أن شهرته ترجع إليها. إن هذا الخطاب الافتتاحى يبدو كأنه يقدم لنا صورة مصغرة من المسرحية كلها.

وفى كل مثال من تلك الأمثلة التى أسلفت ذكرها تنقلنى الكلمات إلى عالم جديد. وكل الكلمات التى تلى الكلمات الافتتاحية فى أى عمل أدبى لا تفعل أى شىء سوى

أنها تقدم المزيد من المعلومات عن عالم دخله القارئ بالفعل بمجرد قراءته للكلمات الافتتاحية. إن الكلمات الأولى من العمل الأدبى تقوم بوضعى على أول الطريق فى هذا العالم الجديد البديل الذى تخلقه تلك الكلمات. بعبارة أخرى؛ فإن الجمل الافتتاحية فى الأعمال الأدبية هى صورة من مقولة الرب "ليكن نور" والتى نقرؤها فى "سفر التكوين"، لكنها الصورة الدنيوية الإنسانية المحضة والمصغرة من تلك المقولة الإلهية.

وبإمكانى أن أورد قائمة طويلة من الجمل الافتتاحية، لكننى سأكتفى بإيراد بعضها وحسب بدافع من إعجابى بقدرتها الخالقة ولتوضيح فكرة كونها نسخة مصغرة من قول الرب "ليكن نور" فى "سفر التكوين". وسأورد تلك الجمل الافتتاحية على نحو عشوائى وبدون ترتيب معين، وقد تعمدت العشوائية لأنها تبرز مدى التنوع. إن هذه الجمل التى سأوردها مخزنة فى أقسام منفصلة من ذلك القرص الصلب البشرى الذى هو ذاكرتى. وسأوردها الآن، ثم أقول شيئًا أو اثنين عن كلٍّ منها عاجلا أو آجلا:

فى بداية شهر "يولية" وخلال فترة شديدة الحرارة وقرب حلول المساء غادر شاب الحجرة الصغيرة التى استأجرها من بعض المُلاك فى شارع "س...ى" إلى الخارج وأخذ يسير ببطء، وكأنه متردد، نحو جسر "ك...ن". (فيودور دستوفسكى- الجريمة والعقاب)

****

لابد أن شخصًا ما قد دسَّ لـ"جوزيف ك." لأنه ذات صباح قُبِضَ عليه دون ذنبٍ جناه. (فرانز كافكا- المحاكمة)

****

عن أول معصية للإنسان، وعن ثمرة الشجرة المحرمة، التى جلب مذاقها القاتل الموت إلى هذا العالم، وكل الويل والفظائع...

(چون ملتون- الفردوس المفقود)

****

يا شجرة الخوخ.. يا رقيقةً وناعمة.

كم هى يانعة أزهارك!

إن العروسَ ذاهبةً إلى منزلها

وكم تليق به. (الشعر الصينى الكلاسيكى، ٦، "شجرة الخوخ الرقيقة الناعمة")

****

كانت "لينا" جالسة على جانب الطريق، وقد أخذت تراقب العربة و هى تصعد التل متجهةً نحوها. وكانت تقول فى نفسها : لقد جئت من "ألاباما".. يا لها من مسافة طويلة. كل ذلك الطريق من "ألاباما" إلى هنا سيرًا على الأقدام. مسافة طويلة. (وليم فوكنر- الضوء فى أغسطس)

****

لطمةً مفاجئة

لازال الجناحان العظيمان يخفقان

فوق الفتاة المذهولة.

كانت الشبكة الدكناء المظلمة

تداعب فخذيها. (و.ب. ييتس- ليدا والبجعة)

****

إننى رجلٌ مريض..إننى رجلٌ حقود. إننى رجلٌ غير جذاب.. وأعتقد أن كبدى مريض.

(دستوفسكى- مذكرات من العالم السفلى)

****

تتميز تلك اللحظات الافتتاحية بعدة مميزات، فجميعها مثلا تبدو مفاجئة وكأنها تقتحم على القارئ وعيه فجأة وحيثما كان لحظة فتحه الكتاب، وتطالبه بأن ينتبه إليها. وما إن يقرأ القارئ تلك الكلمات الافتتاحية حتى يرغب فى مواصلة القراءة. إن هذه الكلمات تنقل القارئ إلى مكان جديد، وسرعان ما يقع تحت تأثير السحر، فيجد نفسه متعطشًا إلى التوغل فى ذلك العالم الجديد الجميل واستكشافه، الأمر الذى لا يتحقق إلا من خلال المضى قدمًا فى القراءة، وهكذا يجد القارئ نفسه "أسيرًا".

وعلاوةً على ذلك، تكون تلك اللحظات الافتتاحية عنيفة بشكل أو بآخر. و لا نقصد بهذا فقط أنها تقاطع القارئ وتقطع عليه ما كان يفعله (أيًا يكن) قبل أن يمسك بالكتاب ويفتحه، بل نقصد أيضًا أنها تكون بدايات عنيفة لحكايات عنيفة، وقد يكون العنف هو العنف المبرَّر الذى باطنه فيه الرحمة والذى تتصف به علاقة الرب بالذات البشرية فى قصائد "هربرت" أو "هوبكنز"، وقد يكون العنف الجنسى فى "الضوء فى أغسطس" و "ليدا والبجعة" أو قصص الإثم والخطيئة العنيفة التى تروى فى أعمال مثل "مذكرات من العالم السفلى". وقد قرأت تلك الرواية الأخيرة حين كنت طالبًا فى السنة الثانية من دراستى الجامعية، وأذكر أننى قلت فى نفسى وقتها (كما هو متوقع ممن كان فى مثل سنى) : "ها قد وجدت شخصًا يشبهنى أخيرًا.. شخصًا يحدثنى عن إحساسى بنفسى، ذلك الإحساس السرى الذى لا يعرفه سواى."

وعادةً ما يكون ذلك العنف المفاجئ المقتحم الذى تتسم به البدايات تمهيدًا لما سيلى من عنف. فعلى سبيل المثال فى رواية "لورد چيم" يتفاقم العنف ويقرر البطل أن يتعرض لطلقات الرصاص وأن يموت تكفيرًا عن تورطه، بشكل أو بآخر، فى أفعال أنانية (رغم عدم رغبته فى التورط فيها)، ويبدو ذلك العنف و كأنه تحققٌ لنبوءة، إذ إن العنف الكامن فى تشبيه "لورد چيم" بالثور الهائج يستشرف ذلك العنف. وعادةً ما يتصل العنف في الأدب إما بالجنس أو بالموت أو بكليهما.

وسوف أذكر شيئًا عن العنف فى رواية "عائلة روبنسون السويسرية" لاحقًا، أما الآن وهنا فى هذا الموضع فأود أن أشير إلى شىء مهم، ألا وهو أن القارئ يتلقى

العنف المرتبط بالبدايات تلقيه لشيء سار. وهذه حقيقة لا ينفيها ما نشعر به من خجل وخزى حيال سرورنا لما ترتكبه الأعمال الأدبية من عنف نيابةً عنا. إن الأدب يمنحنا عنفاً ساراً، حتى ولو لم يكن ذلك العنف سوى ذلك الضحك الذى يثيره التلاعب السافر بالألفاظ في أعمال مثل "أليس فى بلاد العجائب". فعلى سبيل المثال، هناك فصل فى رواية "أليس" عنوانه "الأرنب الأبيض يرسل فاتورة صغيرة"، لكن لا علاقة لذلك الفصل مطلقاً بالفواتير، إذ يتضح أن "الفاتورة" المذكورة ليست سوى سحلية صغيرة اسمها "فاتورة" يقوم الأرنب بإنزالها فى المدخنة وتقوم "أليس" بركلها فتعيدها مرةً أخرى إلى خارج المدخنة. و نرى تلك السحلية فى الصورة المصاحبة لذلك الفصل والتى رسمها "تينيل" وهى تنطلق طائرةً وكأنها قذيفة مدفع. وفى قسم آخر من الرواية تقوم "أليس" والحيوانات بتجفيف أنفسهم بعد أن سبحوا فى دموع "أليس"، وذلك بالاستماع إلى الفأر و هو يتلو عليهم – بصوتٍ عالٍ – تقريراً تاريخياً جافاً شديد الجفاف. إن ذلك التلاعب بالألفاظ يثير عاصفةً من الضحك، أو هذا ما يحدث معى أنا على الأقل، والضحك أيضاً يتسم بالعنف، طبقاً لكل من "بيتس" و "فرويد". وكل الأعمال الأدبية فيها شيء من تلك الغرابة المثيرة للضحك التى تتميز بها الأحلام. إن الضحك يعيد ذلك الإثم الذى يحمينا منه، ويحتفظ لنا فى الوقت نفسه بمسافة بيننا وبين مرتكب العنف والإثم.

لماذا يتسم الأدب بالعنف؟

لماذا يحتوى الأدب على كل هذا العنف؟ ولماذا يجلب ذلك العنف السرور لنا كقراء؟ يبدو أن الأدب لا يرضى رغبتنا فى الدخول إلى عالم الواقع الافتراضى وحسب، بل إن ذلك الواقع الافتراضى يصبح، بصورة غير مباشرة، اقتراباً من ذلك العنف المبالغ فيه الذى يتسم به الموت والجنس، والذى يميز تلك القدرة الهدامة التى نجدها فى الاستخدامات اللغوية الغريبة المنافية للعقل والمنطق. وفى الوقت نفسه يحمينا الأدب – بطريقة أو بأخرى– من ذلك العنف.

يبين "بول جوردون" فى كتابه "التراچيديا بعد نيتشه" أن "نيتشه" قد نظر إلى التراچيديا باعتبارها نشوة مفرطة فى حقيقتها، وأوضح أن الفن كله، بمختلف صوره وألوانه، جوهره التراچيديا، إذ يقول "نيتشه" فى كتابه "شفق الآلهة" : "إذا أردنا للفن أن يكون..إذا أردنا لأى فعل جمالى أن يكون أو لأية رؤية جمالية أن تكون فلابد من توافر شرط فسيولوچى أولا، وإلا فلا، ألا و هو "النشوة المفرطة". "

والنشوة المفرطة تعنى انتزاع المرء من نفسه إلى عالم جديد، و هو عالم لا يسوده السلام بأى حال من الأحوال، لكنه يرتبط دومًا بكل تلك الأشياء المبالغ فيها التى سبق أن أشرت إليها: أى الموت، والعنف، والجانب غير المنطقى للغة. إن الأدب يقبض علىَّ ويحملنى إلى مكان تجتمع فيه اللذة والألم. وحين أقول إننى أقع أسيرًا لسحر ذلك الواقع الافتراضى الذى يحملنى إليه الأدب، فإن تلك طريقة أقل حدة للتعبير عن تلك النشوة الجارفة التى تعترينى وتعصف بكيانى حين أقرأ تلك الأعمال الأدبية. إن الأعمال الأدبية عنيفة ضارية، بشكل أو بآخر، وهذا هو ما يعطيها قدرتها على أن تغمر نفس من يقرؤها بكل تلك النشوة الجارفة.

الافتتاحيات باعتبارها استحضارًا للأشباح:

غير أن مسرحيات "شكسبير" تبدو كحجة مضادة تدحض ما سبق أن قلت، فنادرًا ما يفتتح "شكسبير" مسرحياته بخطاب تلقيه شخصية من الشخصيات الرئيسة، وإنما تفتتح عادةً بحوار بين مجموعة من الشخصيات الثانوية، إذ يعهد "شكسبير" إلى تلك الشخصيات الثانوية بمهمة وضع أساس الخلفية الاجتماعية التى ستجرى فيها أحداث الدراما الرئيسة. لو نظرنا على سبيل المثال إلى مسرحية "هاملت" فلن نجدها تبدأ بظهور شبح، وإنما هى تبدأ بحوار بين اثنين من الحراس هما "برناردو" و"فرانشيسكو" (واللذان لا تبدو أسماؤهما كأسماء دنمركية بالمناسبة!)، و هما يقفان على سطح قلعة "ألسينور". و لا تبدأ مسرحية "عطيل" بمشهد لعطيل نفسه بل بحديث لرودريجو، ذلك "السيد المخدوع" الذى هو ضحية مكر "ياجو" وخبثه.. ومع ذلك كله فإن

بدايات مسرحيات "شكسبير" تتفق و قاعدة اقتحام البدايات لعالم القارئ ومباغتتها له.
إن بدايات مسرحيات "شكسبير" تنشئ في الحال مساحةً اجتماعية جديدة هي المساحة التي يقوم فيها "هاملت" و "عطيل"، مثلا، بصنع مصيرهما المأسوي لاحقاً.

تقوم الجملة الافتتاحية في رواية "عودة ابن البلد" لـ"طوماس هاردي" ببناء مشهد هو "إجدون هيث" ويصف عنوان الفصل الأول ذلك المرج بأنه "وجه لا يترك عليه الزمن من الآثار إلا قليلا". تقول الجملة الافتتاحية : " كان اليوم يوم سبت، والشهر نوفمبر، وكانت الظهيرة تمضي-شيئاً فشيئاً- نحو الشفق، وقد أخذت تلك البقعة البرية غير المسيجة والمسماة "إجدون هيث" تزيد نفسها سمرةً من لحظةٍ إلى أخرى."

أما افتتاحيات "السيدة دالوي" و "لورد چيم" و "الجريمة والعقاب" وقصيدة "الطوق" لـ"چورچ هربرت" ورواية "فوكنر" "الضوء في أغسطس" فإنها جميعًا تقوم بتقديم شخصية من شخصيات الرواية في جملة واحدة. وأنا شخصياً أرى الأمر كما لو أن الحياة تدب في تلك الشخصية مع هذه الجملة التي تـُقدِّم إلينا فيها. وتظل تلك الشخصية حية إلى الأبد في مكانٍ ما في مخيلتي كشبحٍ من نوعٍ ما، شبح لا يمكن صرفه، سواء كان حيًا أم ميتًا. وهذه الأشباح ليست مادية، ولا هي معنوية، بل هي مجسدة في الكلمات الموجودة في صفحات كل الكتب الموضوعة على الأرفف، وهي تنتظر أن يقوم أحدهم باستحضارها مرةً ثانيةً، وهو ما يحدث بمجرد أن يمسك إنسان بالكتاب ليقرأه.

وفي بعض الأحيان لا تضطلع الجملة الافتتاحية بمهمة بعث الحياة في الشخصية كما تقدَّم. فعلى سبيل المثال تضطلع بهذه المهمة في رواية "مذكرات بكويك" الجملة الأولى من الفصل الثاني، فهي التي تقوم ببعث الحياة في شخصية "بكويك" فيما أرى، بالتوازي مع صوت "ديكنز" التهكمي المميز، والذي يفضل "ديكنز" بتسميته "بوز الخالد". إن "بوز" هنا يقوم بمهمة محاكاة الدقة في تحديد التفاصيل الزمانية والمكانية، والتي تـُتَوقع من الأعمال القصصية "الواقعية". إن الجملة التي يُفتتَح بها الفصل الثاني تبدو وكأنها ترجع صدى تأثير فكرة "فليكن نور" التي نجدها في الجملة الأولى من الرواية. و هاك جزء من تلك الجملة الأولى من الرواية يوضح مقصدي : "إن شعاع الضوء الأول

الذى ينير الظلمة ويحول تلك العتمة التى تبدو وكأنها تلف الأيام الأولى من تاريخ "بكويك" إلى سطوع مبهر...". إن تلك الجملة الافتتاحية تحاكى "سفر التكوين" كما هو واضح، ولكن ليس هذا كل شيء، بل هى أيضًا ترجع أصداء "سِيَر الرجال العظماء" المعتمدة بأسلوبها الفخم الطنان الرنان، كما أن تلك الجملة الافتتاحية تبرز ما يتمتع به "ديكنز" من اقتدار ككاتب للبدايات، فهو هنا "جالب الضوء". وترجع الجملة الأولى من الفصل الثانى صدى نفس تلك الصورة إذ تستخدمها فى وصف مظهر "بكويك" ذات صباحٍ صحو، إذ تقول:

> **كانت الشمس، تلك الخادمة النشيطة التى تسخر نفسها لجميع ما يقوم به البشر من أعمال، قد أشرقت لتوها، و شرعت تسدد شعاعًا من ضوئها نحو صباح الثالث عشر من مايو من عام ١٨٢٧، حين استيقظ السيد "بكويك" فجأة من سباته فكأنه شمسٌ أخرى، وفتح نافذة غرفة نومه وأطل على العالم الخارجى فى الأسفل. كان شارع "جوسويل" بالأسفل تحت قدميه، وكان يمتد أيضًا يمينًا ويسارًا. وكانت الجهة الأخرى من الشارع تواجهه فى موقفه فى النافذة.**

وتقدم رواية "ميدل مارش" للكاتبة "چورچ إليوت" مثالا آخر للبدايات المؤجلة، إذ إن شخصية "دوروثيا بروك" لا تصير حيةً تمامًا، فى رأيى، فى الجملة الافتتاحية. فالكاتبة تفتتح روايتها قائلةً:

> **كان جمال السيدة "بروك" من ذلك النوع الذى يصير أكثر تحديدًا ووضوحًا حين ترتدى صاحبته الحقير من الثياب. وبلغ من جمال كفها ومعصمها أن كان من الممكن لها أن ترتدى أكمامًا لا تقل بساطة وخلوًا من البهرجة عن تلك التى كانت ترتديها العذراء المباركة فى اللوحات الإيطالية...**

هذه البداية تتسم بالتحديد والدقة وتحوى كل التفاصيل، ولكننى أرى أن "دوروثيا بروك" لا تصير حية تماماً إلا فى لحظة من لحظات المشهد الافتتاحى تظهر فيها مع أختها "سيليا" وتبدى إعجابها بالمجوهرات التى ورثتاها عن أمهما، رغم أن ذلك الإعجاب بالجواهر يتناقض مع مبادئها. تقول "إليوت":

- كم هى جميلة تلك الجواهر!

قالتها "دوروثيا" وقد اعتراها تيار جديد من المشاعر المفاجئة
تماماً كذلك البريق [الذى عكسته الشمس على الجواهر.]

وسيلاحظ القارئ اليقظ أنه بالرغم من أننى قد اخترت تلك الجملة الافتتاحية عشوائياً من بين الجمل الافتتاحية الموجودة فى عقلى فإنها تدور - بشكل أو بآخر - حول الشمس أو حول فتح نافذة، وأحياناً تجتمع الموتيفتان كما فى رواية "مذكرات بكويك". وسأورد مثالا آخر وهو من رواية "السيدة دالوى" وتظهر فيه "كلاريسا" و هى تتذكر إحدى تجارب طفولتها، و ذلك بعد عدة جمل من الجملة الافتتاحية التى سبق أن أوردتها. تقول الفقرة:

يا لها من قُبَّرة ! يا له من اندفاع!

هذا ما كانت تشعر به دائماً حين تتذكر كيف أصدرت المفصلات
صريراً على نحو تكاد تشعر بأنها تسمعه الآن وهى تدفع نافذة
الشرفة لتنطلق إلى "بورتن".. إلى الهواء الطلق.

إن بداية العالم، حتى ولو كان عالماً افتراضياً كعالم الرواية، تتجسد- كما هو متوقع- فى شروق الشمس أو فى نافذة تُفتَح من الداخل على الخارج.

وهذه الافتتاحيات التى تتحدث عن "هو" أو "هى" يكون المتحدث فيها صوتاً آخر غير شخصيات الرواية. و حتى فى الروايات التى يتحدث فيها شخوص الرواية بالأصالة عن أنفسهم يكون هناك ازدواجية، فالمتحدث، أو "الأنا"، يتحدث عن "أنا" آخر حدثت له تجارب يعبر عنها باستخدام الأفعال الماضية كما فى "ضربت المائدة بكفى،

وصِحتُ: كفى!" (و هى افتتاحية قصيدة "الطوق" لجورج هربرت). و مثل تلك الافتتاحيات تخلق وهم المتحدث من لا شيء سوى الكلمات. و من أمثلة ذلك تلك المخافضة الساخرة التى يتسم بها الصوت الروائى عند "كافكا"، والذى يتحدث عن أكثر الأحداث بشاعةً و قبحًا بنبرة باردة لا مشاعر فيها كمن يروى وقائع و حسب. وتقدم لنا افتتاحية "الفردوس المفقود" صوت الشاعر وهو يطلب العون من ربة الإلهام الشعرى، بينما تخلق الجمل التى تُفتَتَح بها رواية "كبرياء وتحامل" راويًا ساخرًا يختلف تمامًا، مع ذلك، عن راوى "كافكا" الساخر، وذلك من خلال كلمات قليلة، إذ يتحدث الراوى فى رواية "چين أوستن" عن الافتراضات الأيديولوچية التى يقوم عليها المجتمع الذى تصوره الرواية، وذلك بنبرة شديدة الحيادية والموضوعية، غير أن صوت الراوى هنا لا يفصل نفسه تمامًا عن تلك الافتراضات الأيديولوچية، إذ يقول: "معروف للجميع أن الرجل الأعزب الذى يملك ثروة لا بأس بها يكون بحاجة إلى زوجة."

ورغم التنوع الكبير الذى تتميز به الجمل الافتتاحية فإنها تشترك معًا فى كونها جميعًا تقوم بمهمة خلق العالم الروائى فى التو واللحظة. ففى كل هذه الحالات تعد هذه الجمل ابتدائية. إنها البداية التى تخلق العالم الجديد، أو هى ميلاد جديد، أو هى البدء من جديد. وإن قدرة الأعمال الأدبية على جعلنا ننحى همومنا الحقيقية جانبًا ريثما ندخل عالمًا آخر تُعد مصدرًا من مصادر ذلك السرور الذى ينتابنا حين نقرأ.

غرابة الأدب:

ما الخصائص الرئيسية لتلك العوالم الافتراضية التى نسميها الأعمال الأدبية؟

الخاصية الأولى هى أن تلك العوالم ليست مكافئة لبعضها البعض، فكل منها عالم متفرد بذاته، عالم فريد من نوعه، عالم غريب شاذ شديد التنوع. أو – بتعبير "چيرارد مانلى هوبكنز" – العمل الأدبى

"مضاد، أصيل ، بديل، غريب"، وغرابة الأعمال الأدبية تلك تعمل على تغريب الأعمال الأدبية نفسها عن بعضها البعض. ومن الممكن أن ينظر المرء إلى الأعمال

الأدبية باعتبارها عناصر الوجود الأولية، كما يقوم "ليبنتز" بتعريفها فى إطار فلسفته، وقد خلت من النوافذ، أو هى عوالم "ليبنتزية " لا يمكن - طبقاً لقواعد العقل والمنطق- أن تتواجد معًا فى نفس المكان، فكل منها هو تجسد خيالى لاحتمال بديل غير متحقق فى العالم الحقيقى، و كل منها إضافة قَيِّمَة ولا يمكن الاستغناء عنها بأخرى. إنها إضافة تكمل العالم الحقيقى.

ومن المهم أن نؤكد هنا غرابة الأدب طالما أن الكثير من الدراسات الأدبية - ناهيك عن المقالات النقدية التى تظهر فى الدوريات الأدبية- قد أخذت على عاتقها دوماً مهمة تبيان تلك الغرابة، تماماً كما أخذت عائلة روبنسون السويسرية على عاتقها مهمة استئناس الحيوانات والطيور والأسماك أو قتلها على تلك الجزيرة التى عاشت عليها فى الرواية. فالدراسات الأدبية تخفى غرائب اللغة الأدبية وذلك عن طريق تفسيرها وجعلها تبدو طبيعية بل محايدة، وتحويلها إلى شىء معهود مألوف، ويكون هذا برؤية تلك الغرابة باعتبارها تمثل العالم الحقيقى بطريقة أو بأخرى. إن الهدف الذى ترمى إليه تلك الدراسات الأدبية دائمًا هو تهدئة الخوف -الذى يدركه الناس أحياناً ويكمن فى لا وعيهم وحسب فى أحيان أخرى- من غرابة الأدب. وتتعدد الوسائل والأساليب التى تلجأ إليها الدراسات الأدبية لتحقيق هذا الهدف، فبعضها يقوم بربط العمل الأدبى بكاتبه، وبعضها يحاول أن يبين أن العمل الأدبى ليس سوى نتاج طبيعى لزمان ومكان كتابته، أو أنه يعكس الطبقة الاجتماعية التى ينتمى إليها كاتبه، أو جنس الكاتب أو انتماءه العِرقى، وبعضها ينظر إلى العمل الأدبى كانعكاس للعالم المادى أو للمجتمع، والبعض يربط بين العمل الأدبى وبين بعض المفاهيم النظرية العامة التى تتناول الطريقة التى يُحدِث بها الأدب تأثيره. إننا نخاف من استحالة مضاهاة العمل الأدبى بغيره.

ولا يتنافى ما أقول به من أن لكل عمل أدبى حقيقته التى تختلف عن حقيقة أى عمل أدبى آخر مع تعريفات الأدب القائمة على مفهوم محاكاة الواقع أو الإحالة إلى الواقع وحسب، وإنما يتنافى أيضاً مع مفهوم "هايدجر" للأدب أو للشعر، فهايدجر يتحدث عن الشعر باعتباره تقديمًا للحقيقة عن طريق عمل أدبى، وهو يرى أن الحقيقة التى يقدمها العمل الأدبى عالمية، فهى حقيقة الكينونة والوجود، وليست عنده شيئاً فريداً يوجد فى عملٍ دون غيره.

إن تعريفي للأدب أقرب إلى مفهوم "دريدا" للأدب، ذلك المفهوم الذي يعارض- صراحةً- مفهوم "هايدچر" للقصيدة (لو جاز لنا أن نسمى أفكار "هايدچر" مفهوماً). في che cos'è la poeisa? والتي يمكن ترجمتها تقريباً إلى "أي شيء هو الشعر؟"، وفي المقابلة التي تلت Istrice 2: Ick bünn all hier (والاثنان أعيد نشرهما في "نقاط: مقابلات"، ١٩٧٤-١٩٩٤) يقوم "دريدا" بتشبيه القصيدة بقنفذ يتدحرج داخل كرة. (وغرابة الألمانية ناجمة عن أن "دريدا" يستشهد باستشهاد "هايدچر" بجملة من قصة للأخوين "جريم" عنوانها " القنفذ والأرنب البري". في تلك القصة ينجح القنفذ في هزيمة الأرنب البري في سباق للجري بالاعتماد على الحيلة، إذ يقوم القنفذ بإرسال زوجته قبله بحيث تسبقه وتنتظره عند نقطة نهاية السباق، فيظنها الأرنب القنفذ ويظن أن القنفذ قد سبقه. ويقول "دريدا" إن تلك القصة مثال على " ما يكون هناك بالفعل"، ويقول إن صورة القنفذ هي استعمال خاطئ لما هو فردي في كل عمل أدبي. وأحد الصور التي يتخذها ذلك هي المنهج المتبع حيال عنصر المصادفة الذي يتسم به معنى العمل الأدبي، وكذا حيال الصفة المادية لحروفه. ويُعد إحجام "دريدا" عن ترجمة العنوان الإيطالي الذي يحمل السمات الخاصة والفريدة للغة الإيطالية، وإصراره على الإبقاء على الصوت str في اللفظة الإيطالية istrice (التي تعني القنفذ)، أقول يُعد هذا كله مثالا لصورة من صور الخصوصية والتفرد، وتتلخص تلك الصورة في الاعتماد على مصطلح لغة بعينها. وأنا أيضًا أرى أن كل عمل أدبي هو مساحة منفصلة عن غيرها، يحيط بها ويحميها من جميع الجهات ما يشبه أشواك القنفذ. إن كل عمل مغلق على نفسه، ومستقل حتى عن كاتبه، كما أنه منفصل عن العالم الحقيقي وعن أي عالم علوي موحَّد يفترض بالأعمال الأدبية كلها أن تكون تجسدات له. ولا شك أنني - بتحليلي للمفاهيم على هذا النحو - أرتكب الخطأ الذي أحذر منه غيري. ولا يستطيع أحد أن ينكر أن النظرية الأدبية تلعب دوراً في التعجيل بوفاة الأدب التي تتحدث عنها الجملة الافتتاحية في هذا الكتاب. وقد نشأت النظرية الأدبية بشكلها المعاصر في الوقت الذي كان الدور الاجتماعي للأدب قد أخذ يضعف فيه، وكان نشوء النظرية

الأدبية نوعًا من الاستجابة غير المباشرة لذلك الضعف الذى حل بالدور الاجتماعى للأدب، إذ لو كان دور الأدب و قوته غير محل شك لما احتجنا للتنظير عن الأدب. ويَصدُق هذا على أهم رسالة كُتِبَت عما نعرفه اليوم بالأدب فى العالم القديم، ألا وهى كتاب "أرسطو" المعروف باسم "فن الشعر"، فقد كتب "أرسطو" هذا الكتاب فى زمن أفلت فيه شمس التراچيديا اليونانية (خاصةً الشكل الملحمى الذى يعده "أرسطو" المثال الرئيس للشعر). وعلى المنوال نفسه نجد أن أهم النظرات النظرية التى تناولت طبيعة الأدب فى القرن العشرين قد ظهرت فى نفس الوقت الذى كان فيه الأدب، بمفهومه الحديث، قد بدأ يفقد سطوته وتأثيره كقوة رئيسة فى الحضارة الغربية. وإننى أقصد هنا بالنظرات النظرية ما كتبه المنظرون من "سارتر" و "بنچامين" و "لوكاس" و "بلانشو" إلى "دى مان" و "دريدا" و "چيمسون" و "بتلر" والباقين، ناهيك ببعض ما ورد – فى هذا الشأن – على ألسنة أدباء مبدعين مثل "مالارميه" و "بروست" اللذين استشرفا ما جاء به المنظرون لاحقًا فى القرن العشرين من تأملات نظرية عن جوهر الأدب.

إن ازدهار النظرية الأدبية مؤشر على موت الأدب، ومن أدلة ذلك أن تدعونى دار "راتلدچ" للنشر إلى كتابة كتاب بعنوان "عن الأدب"، إذ لم تكن "راتلدچ" لتطلب شيئًا مثل هذا لو لم تكن تعرف أن الأدب قد صار يُنظَر إليه فى أيامنا هذه- أكثر من أى وقتٍ مضى- بوصفه أمرًا مُشكِلا، فالكثيرون يرون أن الأدب قد صار فى حالة حرجة ولم يعد بالإمكان اعتباره من المسلمات وحسب (كما كان ينظر إليه سابقًا). والنظرية تسجل ذلك الموت الوشيك للأدب، والذى لا يمكن رغم ذلك أن يموت، وفى الوقت نفسه تساعد على حدوث ذلك الموت الذى لا يمكن أن يحدث.

إن ذلك يحدث بمقتضى قانون غير قابل للتغيير يقول إنه لا يمكن للمرء رؤية شىء ما متجذر فى ثقافته إلا حين يأخذ ذلك الشىء فى التراجع بحيث يصير فى سبيله لأن يصبح جزءًا من التاريخ. وقد أدرك "موريس بلانشو" ذلك الاضمحلال الذى انتاب الأدب و كذا سببه الرئيس فى مقال كتبه عام ١٩٥٩ وكان عنوانه "أغنية مغويات البحر القاتلة: مواجهة الخيالى" . وقد تحدث "بلانشو" عن الرواية باعتبارها النوع الأدبى الرئيس بين الأنواع الأدبية المعاصرة فقال:

ليس شيئًا قليلا أن تخترع من وقت البشر لعبة، وأن تخلق من تلك اللعبة شغلا حرًا مجردًا من الفائدة والمصلحة الآنيتين، و سطحي بالأساس، لكن حركته السطحية تلك تستطيع فى الوقت نفسه استغراق كل الوجود، ولكن يبدو جليًا أنه إذا كانت الرواية عاجزة عن لعب هذا الدور فى أيامنا هذه؛ فإن السبب هو أن التكنولوچيا قد غيرت الوقت البشرى والطرق التى يتبعها البشر لتسلية أنفسهم.

وسوف أعود فى الفصل الثالث إلى مسألة التكنولوچيا، أما الآن فسأتناول ما يراه "بلانشو"من أن الحكاية ، بعكس الرواية، لا تهدف إلى التسلية، وإنما هى موجهة نحو ما يسميه "بلانشو" "الخيالى" أو "الفضاء الأدبى"، والعبارة الأخيرة عنوان لكتاب من كتب "بلانشو".

كل ما يتوجب على المرء فعله كى يلج إلى الفضاء الأدبى لعمل ٍ أدبى ما، كـ"الجريمة والعقاب" أو "كبرياء وتحامل" مثلا، هو قراءة ذلك العمل. و مهما قرأ المرء عن التاريخ الروسى أو الإنجليزى، أو عن سيرة حياة "دستوفسكى" أو "چين أوستن"، أو عن النظرية الأدبية، فإن تلك القراءات (التى لا شك فى قيمتها) لن تهيئه للشىء الأكثر جوهرية (أى الأكثر غرابة) فى هذين العملين. وقد عبر "هنرى چيمز" ببلاغة عن تفرد كل عمل أدبى فى فقرة شهيرة فى مقدمته لرواية "بورتريه لسيدة"، إذ قال:

إن بيت الرواية، باختصار، ليس فيه نافذة واحدة وحسب؛ بل فيه مليون نافذة، بل عدد من النوافذ لا يمكن حسابه ، وكل نافذة ظهرت في واجهته ، أو لا زالت تظهر فيها، قد ظهرت وتظهر بسبب احتياج كل قارئ لأن يرى وحده وبنفسه، وبضغط من الإرادة الفردية. ورغم اختلاف أشكال وأحجام تلك النوافذ: فإنها تطل على المشهد البشرى معًا مما قد يغرينا أن نتصور أننا سنرى نفس الشىء عند الإطلال منها، ولكن ذلك لا يحدث، فهى نوافذ

تجاوزًا وحسب، لأنها مجرد فتحات فى جدار ميت، منفصلة ومقامة بمعزل عما حولها. إنها ليست أبوابًا ذات ضلفتين تفتحان على العالم مباشرةً، ولكنها تتميز بأنه فى كل منها يقف شخص وينظر بعينيه أو من خلال منظار مكبر على الأقل، وهى وسيلة فريدة للملاحظة تتيح لمن يستخدمها انطباعًا يختلف عن الانطباع الذى تتيحه نافذة أخرى، وهكذا.

الأدب كلام تُنجَز به أفعال:

أما عن الخاصية الثانية للأدب فأقول: بما إن العمل الأدبى يحيلنا إلى واقع افتراضى فهو بالتالى يقوم على استخدام أدائى، لا تقريرى، للكلمات. والمصطلحان "أدائى" و "تقريرى" أستعيرهما من نظرية الأفعال الكلامية، فالعبارة التقريرية تشير إلى حالة، كما فى الجملة التأكيدية "إنها تمطر بالخارج". وجملة كهذه يمكن - نظريًا على الأقل- التثبت من صحتها. أما الجمل الأدائية فهى وسيلة لفعل الأشياء بواسطة الكلمات، فهى لا تسمى حالة، ولكنها تحقق الشيء الذى تسميه. فعلى سبيل المثال يصير الرجل والمرأة زوجين حين يقوم الكاهن- أو أى شخص لديه صلاحيات كافية للقيام بدور الكاهن- بنطق عبارة "والآن أعلنكما زوجًا وزوجة" فى الظروف المناسبة. وتبدو الجمل فى الأعمال الأدبية وكأنها عبارات تقريرية تصف حالة يمكن أن تكون حقيقية. انظر مثلا إلى " "انتظرت [أى كيت كروى]مجيء والدها"، وهى العبارة التى سقتها سلفاً، والتى يفتتح بها "هنرى چيمز" روايته "جناحا اليمامة"، وستجد ذلك ينطبق عليها. ولكن ما دامت تلك الحالات الموصوفة لا وجود لها - أو على الأقل لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال الكلمات- فإن الكلمات فى الحقيقة أدائية، فهى تجعل "كيت كروى" التى تنتظر والدها فى ضيق حية فى أعين القراء. إن كل جملة من جمل العمل الأدبى حلقة فى سلسلة من الجمل الأدائية التى تفتح -- شيئًا فشيئًا -- عالمًا خياليًا أمام عينى القارئ، ويبدأ ذلك منذ الجملة الافتتاحية، والكلمات هى ما يجعل ذلك العالم متاحًا للقارئ، فهى تخلق وفى نفس الوقت تكشف ذلك العالم من خلال الإيماءات اللفظية التى لا تنفك تتكرر وتمتد وتمتد.

بيد أن العالم الخيالى الذى يفتحه العمل الأدبى لا يصير متاحًا للقارئ وحسب، بل إن البعد الأدائى لكلمات العمل يتطلب استجابة من القارئ، فالقراءة السليمة تفاعل نشط، وهى تتطلب قرارًا ضمنيًا من القارئ بأن يبذل كل ما فى وسعه من جهد كى يحيى العمل الأدبى كمساحة خيالية بداخله، أى يجب على القارئ الاستجابة لدعوة العمل الأدبى بفعل كلامى أدائى فى المقابل يقول القارئ فيه: "أعد بأن أؤمن بك". والجملة الأولى من رواية " هيرمان ملفل" الشهيرة "موبى ديك" تُصَرِّح بذلك المنطوق الأدائى المزدوج (أى الدعوة والاستجابة لها) ولا تكتفى بأن يُفهَم ضمنيًا و حسب. والجملة التى أعنيها هنا هى أيضًا واحدة من تلك الجمل التى تبعث الحياة فى شخصية خيالية إذ تقول : "نادنى باسم إسماعيل"، فبالرغم من أن تلك الجملة قد تُقرأ كجملة إذن (أى : يمكنك-إذ شئت- أن تنادينى باسم "إسماعيل")، أو كنوع من المراوغة (أى؛ اسمى ليس "إسماعيل" فى الحقيقة لكن هذا هو الاسم المستعار الذى أطلب منك أن تنادينى به)، أقول بالرغم من هذا فإن أقوى القراءات سترى فى تلك الجملة أمرًا قاطعًا (أى: آمرك أن تنادينى باسم "إسماعيل") وليس للقارئ سوى أن يوافق أو أن يرفض الاستجابة لذلك الأمر، أى إنه يجب أن يقول : " أوافق أن أناديك بهذا الاسم" أو " لن أناديك بهذا الاسم، فهو يبدو سخيفًا". إن النطق بالاستجابة الأدائية الأولى ضمنيًا هو قبول رسمى لشرط فى عقد. فتلك الـ"نعم" التى يستجيب بها القارئ ضمنيًا هى عبارة "افتح يا سمسم" التى تفتح للقارئ أبواب عالم رواية "ملفل" الضخمة، فإذا قبلت أن تنادى الراوى باسم "إسماعيل" أصبح بإمكانك دخول ذلك العالم، وإلا فلن تدخله. وبعض مثل هذه الاستجابات التى توضح قبول القارئ للقواعد التى يضعها عمل أدبى هى أمر لا غنى عنه كى تحدث أفعال القراءة جميعها.

الأدب يُفَضِّل السِّرِّية:

ومن الخصائص الأخرى للأدب أنه لا يمكن لنا أن ندخل إلى العالم الفريد الذى يكشفه إلا بقراءة الكلمات المطبوعة على الصفحات. لا يمكننا أن نعرف عن هذا العالم إلا ما تخبرنا به الكلمات عنه و حسب، فلا يوجد أى مكان آخر يمكننا اللجوء إليه

للحصول على المزيد من المعلومات عن هذا العالم. إن الرواية أو القصيدة أو المسرحية أشبه بشهادة من نوعٍ ما، كتلك التى يدلى بها المرء فى المحكمة، إذ يكون كل ما ينطق به صوت الراوى مصحوبًا بتأكيد (ضمنى أحيانًا وصريح أحيانًا أخرى) بأن هذا هو ما قد حدث فعلا، فكأننا نسمع أحدهم يقول: "أقسم إن ذلك ما رأيته. هذا ما حدث بالفعل." والفرق بين الشهادة "الأدبية" والشهادة الحقيقية هو عدم وجود طريقة للتحقق من صحة ما يقوله لنا راوى العمل الأدبى أو الاستزادة منه، فما يقوله الشاهد فى المحكمة يمكن التأكد من صحته (نظريًا على الأقل) بمضاهاته بأقوال الشهود الآخرين أو بأية وسيلة أخرى من وسائل التحقق، غير أن التحقق من صحة أقوال الشاهد لا يعنى إبطال زعم الشاهد بأن ما قاله هو ما رآه، فربما كان الشاهد يحكى فعلا ما اعتقد أنه رآه، حتى ولو لم يكن ما اعتقد أنه رآه هو الحقيقة. فى العالم الحقيقى يمكن ملء الفراغات واستكمال الناقص والمحذوف، أما فى الأدب فيظل الأمر سرًا.

على سبيل المثال لا يمكن للقارئ أبدًا أن يعرف نص ما جرى بين "جلبرت أوزموند" و "إيزابيل آرتشر" حين طلب "أوزموند" يد "إيزابيل" فى رواية "هنرى چيمز" المسماة "بورتريه لسيدة". والسبب هو أن الراوى لا يقص ما حدث بشكلٍ مباشر، ولا هو يخبر القارئ بما حدث لإيزابيل حين لحقت بزوجها فى "روما" ، أى بعد نهاية الرواية. و لا يتسنى للقارئ أن يعرف أبدًا فحوى الخطاب الذى كتبته "ميلى ثيل" و هى على فراش الموت لـ"ميرتون دِنشر" فى رواية " چيمز" "جناحا اليمامة" لأن "كيت كروى" تحرق الخطاب، ولا يكشف الراوى أبدًا عما كانت تحويه "أوراق آسبرن" فى الرواية القصيرة التى تحمل اسم "أوراق آسبرن" لأن الآنسة "تينا" تحرق الأوراق قبل أن تتمكن الشخصية التى تروى الأحداث من قراءتها، وينطبق نفس هذا الكلام على ما يفعله "بودلير" فى قصيدته النثرية المسماة "العملة المزيفة"، إذ يوضح "دريدا" أن "بودلير" لا يخبرنا إن كان بطل القصيدة قد أعطى للشحاذ عملة معدنية مزيفة أم لا.

أزعم أن من بين خصائص الأدب الجوهرية أنه يخفى أسرارًا قد لا تنكشف أبدًا. ويُدلل السير "طوماس براون" على ذلك باستحالة معرفة الأغنية التى غنتها "مغويات البحر" لأوديسيوس فى "الأوديسة"، وذلك لأن "هوميروس" لم يورد سوى الأغنية التى

تُمَنِّى السامع بأشياء لا يمكن مقاومة إغرائها، وهى ليست الأغنية الفعلية التى كان "أوديسيوس" ليسمعها لو أنه استسلم لإغواء المغويات. وليست الأسرار التى يخفيها الأدب بالشيء التافه، بل إن معنى العمل الأدبى كله يتوقف على ما هو محجوب للأبد عن علم القارئ. إن القارئ يريد أن يعرف، ويحتاج إلى أن يعرف، كى يفهم العمل الأدبى تمام الفهم. ويتميز الأدب بإثارته فضول القارئ وعدم إرضائه بعد ذلك. فللأدب أسراره التى يحتفظ بها ويبقيها إلى الأبد طى الكتمان. فنحن نرغب فى معرفة كيف كانت أغنية مغويات البحر، وسماع الأغنية هو السبيل الوحيد إلى معرفة ما إذا كان "أوديسيوس" يبالغ أم لا، غير أن الوقوف على السر قد يكون أمراً قاتلا، كما يؤكد "بلانشو" فى "أغنية مغويات البحر". ففى هذا المقال تصير أغنية مغويات البحر رمزاً "للخيالى"، ولكل ما هو خطير فى الأدب بوجهٍ عام. فإذا سمعت أغنية مغويات البحر فإنك تقع تحت تأثير السحر الأبدى وتبتعد عن عالم الحياة اليومية بمسؤولياته المملة العادية. و من الممكن أن نورد قائمة طويلة من المقتطفات الأدبية التى تعكس خوفاً من قدرة الأدب على الإغواء. وسأشير إلى بعض تلك المقتطفات التى تمثل حقباً زمنية مختلفة لاحقاً.

الأدب يستخدم اللغة المجازية:

و إحدى الدلائل التى تؤكد استخدام الأدب للغة على نحو أدائى لا تقريرى صرف هو أنه لا يمكن أن يكون للأدب تلك القدرة على الخلق إلا إذا اعتمد على المجاز. فالمجاز الذى يستخدمه الأدب يؤكد التشابه بين شيء وآخر، وذلك التشابه تخلقه الكلمات، فهو ليس خاصية من خصائص الأشياء المشبهة. وتتعدد الأمثلة على ذلك وتتنوع فى الجمل الافتتاحية التى سقتها سلفاً، فعلى سبيل المثال يضع الكاتب "لورد جيم" فى طريق قارئ الرواية من خلال تشبيهه بثورٍ هائج يوشك أن يهجم على المرء. وفى قصيدة "شجرة الخوخ" الصينية السالفة الذكر يُعَبر الشاعر عن رقة، بل هشاشة، جمال العروس الذاهبة إلى منزلها الجديد بوضع جمال براعم الخوخ بجوار جمال

العروس. والقصيدة الصينية هنا تضع البشرى إلى جوار غير البشرى دون أن تؤكد وجود علاقة بينهما فيما يشبه المجاز المرسل. وكذلك فإن التشخيص الضمنى لإجدون هيث فى عبارة "تزيد نفسها سمرة"، ناهيك بالتشخيص الصريح فى كلمة "وجه" فى عنوان الفصل تهيئ القارئ لما سيلى من تشخيص مبالغ فيه للمرج فى بقية الفقرة الأولى من رواية "عودة ابن البلد". وفى رواية "الجريمة والعقاب" يقوم الكاتب بتعريف "راسكولنيكوف" معتمداً على صورة أخرى من صور المجاز المرسل، إذ يُعَرِّفه من خلال تلك الغرفة الضيقة جداً التى يعيش فيها فوق سطح أحد المنازل، وكذا من خلال الجو الحار الذى بدأ الكاتب بذكره، ويُعبِّر " چيمز" عن نرجسية "كيت كروى" حين يجعلها تنظر إلى نفسها فى المرآة. كما يعبر "ديكنز" عن مكانة "صموويل بكويك" بطريقة كوميدية حين يُشَبِّه بطله وهو يستيقظ من نومه بالشمس فى شروقها، و ذلك بأن يجعل الشمس تصير مجرد خادم له، فهى ترسل شعاعًا من ضوئها من أجله عند الفجر. ويُعبر الكاتب فى "الضوء فى أغسطس" عن حيوية "لينا جروف "الدائمة بتبيان كونها دائمًا تتحرك ولا تتوقف عن الحركة أبداً. فحين يقابلها القارئ للمرة الأولى تكون قد قطعت مسافة طويلة من "ألاباما" سيراً على الأقدام وهى تحمل طفلها غير الشرعى فى أحشائها. ويقوم "وردزورث" بتعريف صبى "ويناندر" من خلال اللجوء إلى التشخيص، إذ يقول إن جبال و جزر "ويناندر" تعرفه. وتبدأ هذه القصيدة بتلك الحيلة البلاغية المسماة بالمناجاة، وهى نوع من المجاز يقوم فيه المتحدث بتحية شىء أو شخص والتوجه إليه بالحديث، وحين تكون المناجاة موجهة إلى جماد أو كائن حى غير الإنسان يكون الغرض من الصورة دومًا التشخيص. فحين يقول الشاعر "عرفتموه جيداً.. أيا جبال "ويناندر" و جزرها" فهو يحيى تلك الجبال والجزر إذ يوحى ضمنًا بأن بإمكانها الرد عليه، كما تتجاوب طيور البوم مع محاكاة الصبى لصوتها فى بقية القصيدة.

ما الذى يمكن أن يقوله المرء عما تتميز به اللغة المجازية فى تلك الجمل الافتتاحية من ديمومة وحضور فى كل مكان و زمان؟ بادئ ذى بدء، توضح اللغة المجازية هنا، كما سبق أن قلت، أن ذلك الميلاد الجديد الذى يحدث عند قراءة عمل أدبى يتحقق من خلال اللغة، فلا يوجد فى العالم الحقيقى استعارات أو تشبيهات أو مجاز أو مناجاة

أو تشخيص، بل جميعها تتولد من الجمع بين الألفاظ. وحين نقول إن "لورد چيم" يأتى إلى الحياة وقد مد رأسه إلى الأمام فكأنه ثور على وشك الهجوم فإننا نوحى بأنه لا وجود للورد چيم إلا فى اللغة، أى إن "لورد چيم" لا وجود له فى أى مكان فى عالم الظواهر الحقيقية، مهما بلغت دقة وتحديد التفاصيل التى يوردها "كونراد" وهو يصف لنا ذلك العالم المختلق الذى يعيش فيه.

ثانيًا: هذه الصور توضح قدرة المجاز الاستثنائية على بث الحياة فى شخصية خيالية بطريقة اقتصادية وأنيقة. من أمثلة ذلك تلك الموازاة المؤثرة بين أزهار الخوخ والعروس الجديدة. إن العروس الجديدة و لورد "چيم" وكل تلك الأطياف الأدبية هى تأثيرات لغوية. ووصف اللورد

"چيم" الذى يقترب منك وقد مد رأسه إلى الأمام بأنه كالثور الذى يوشك أن يهاجمك يمزج مجازات شتى فى واحد بأسلوب يعد علمًا على اللغة الأدبية، ومن أخص خصائصها. إن ذلك التعبير بمثابة دعوة لشبح اللورد " چيم" كى يأتى، تمامًا كما يستحضر "أوديسيوس" أرواح المحاربين القدماء فى "الأوديسة"، أى إن القول بأن " چيم" كان كالثور الهائج هو مناجاة غير مباشرة لـ" چيم" لاستحضاره باعتباره واحدًا من الغائبين، أو الخياليين، أو الأموات، و من ثم فهو تشخيص له. إن تلك المناجاة استعمال للألفاظ يقوم فيه الكاتب بإعطاء اسم (وهو الثور الهائج) لقرارة نفس " چيم" الافتراضية التى لا اسم لها.

وفى رواية "لورد چيم" وغيرها يُفترض أن البطل ميت فى الوقت الذى يروى فيه الراوى قصته.

و حتى لو لم يمت الأبطال فى نهايات الروايات فإن كلا منهم - فى وقت نشر الرواية - يكون قد صار بالفعل منتميًا إلى ماضٍ فات وانقضى. إن أشباحهم تطاردنا وتسيطر على تفكيرنا ومشاعرنا، كما تطارد ذكرى اللورد "چيم" "مارلو" الذى يروى قصته فى الرواية، وتمامًا كما يلاحق "مارلو" مؤلف الرواية " چوزيف كونراد" فيعود إلى الظهور فى عدة روايات بقلم الكاتب، وكما يسيطر "مارلو" على مخيلة قراء "كونراد"، أى أنا وأنت.

ثالثاً: صحيح أن الصورة المجازية تكون أيضاً من ملامح الاستخدامات الإحالية العادية للغة، فنحن مثلا نراها فى عناوين الصحف التى صارت - فى أيامنا هذه - تلجأ إلى التلاعب الماكر بالألفاظ. وسوف أورد فيما يلى بعض الأمثلة الحقيقية، أولها من صحيفة "الصين اليومية"، أما البقية فهى من عدد واحد من "أمريكا اليوم". والعناوين كالتالى: "التأمين الصحى يخضع للجراحة"، و "سفينة الطاقة الخضراء تدفع أشرعتها رياح جديدة" (وهو عنوان يتحدث عن طاقة الرياح) و "أمريكا تكسر حصالة الضمان الاجتماعى" و "الاصطدام بسقف العمر".

إذن فصحيح أن الصور المجازية تظهر فى الاستعمالات العادية للغة كما رأينا، ولكن ظهور الصور المجازية بشتى أنواعها فى كل الجمل الافتتاحية التى أوردتها - تقريباً - هو دليل للقارئ الواعى يرشده إلى أنه على وشك قراءة عمل أدبى طبقاً لمفاهيم ثقافتنا، أما التورية فى عناوين الصحف فهى تقليد لا يجعل تلك العناوين "شعراً" فى نظر القراء(رغم أن البعض قد يحاول إثبات عدم صحة هذا الكلام.)

هل الأدب يخلق ؟ أو يكشف ؟

وآخر خصائص اللغة الأدبية هى استحالة معرفة ما إذا كانت الكلمات تخلق العالم البديل الذى يفتح العمل الأدبى أبوابه أم تكشفه و حسب، وذلك رغم الأهمية الشديدة لمعرفة ذلك. و سبب تلك الاستحالة هو أن الكلمات ستبدو كما تبدو بالفعل سواء كانت خالقة ذلك العالم أم كاشفته و حسب.

وفى العقود الأخيرة درجنا على تعريف الأدب بالإشارة إلى كونه مرجعية ذاته أو كونه يحيلنا إلى نفسه وحسب. فنحن نقول عن الأدب إنه مميز لأنه يشير إلى نفسه وإلى الطريقة التى يعمل بها ليحدث تأثيره، فعلى سبيل المثال ميز اللغوى "رومان ياكوبسون" اللغة الأدبية عن الاستخدامات اللغوية الأخرى بقوله إن لغة الأدب تمثل "توجيه اللغة نحو نفسها" وأعتقد أن تلك الخاصية من خصائص الأدب قد بولغ فى تقديرها. فهى تقوم على تمييز يقوم بدوره على تحيز جنسى، وإن لم يُصرَّح بهذا التحيز،

وبهذا فقد ضللت العديد من القراء وجعلتهم ينبذون الأدب باعتباره شيئًا عقيمًا أنثويًا مملا؛ لأنه لا يحيل القارئ لأى شىء سوى للأدب نفسه، أى إن هؤلاء القراء يعتقدون أن الأدب يشبه نظر "كيت كروى" إلى نفسها فى المرآة، بعكس الاستخدامات الذكورية للغة، أو تلك التى تستخدم فيها اللغة فى الإشارة إلى أشياء حقيقية موجودة فى العالم الحقيقى، فوصف الأدب بأنه يعكس ذاته وينعكس عليها يساوى وصفه بأنه عديم القوة.

بيد أنه يندر أن "يعترف" العمل الأدبى بأنه صنيعة كاتب ٍ ما أو أن كاتبًا ما قد تدخل فيه بأية صورة من الصور، الأمر الذى يفسر توهمى، حين كنت طفلا، أن "عائلة روبنسون السويسرية" تحيل القارئ إلى مكان حقيقى، فمعظم الأعمال الأدبية تحاول أن توحى لنا بأن ذلك الواقع الافتراضى الذى تصفه- بكل محتوياته وأحداثه- له وجود مستقل وأنها تصفه، لا تخترعه. ومن ذا الذى يمكنه الجزم بأن ذلك ليس حقيقيًا؟ ألا يمكن أن تكون كل تلك العوالم التى يقدمها الأدب قد ظلت فى مكان ٍ ما تنتظر أن يأتى كاتبٌ ما فيجد الكلمات المناسبة لها؟ فإذا لم يأت الكاتب ظلت تلك العوالم حيث هى، تنتظر، حتى ولو لم يظهر ذلك الكاتب أبدًا. ألا يمكن أن تكون تلك هى حقيقة الأمر؟

إننى أفكر فى كل تلك الروايات التى قيل إن "فيودور دستوفسكى" قد فكر فيها لكنه لم يكتبها، وأقول لنفسى إنه لا شك أنها كانت أعمالا رائعة، لكن الحكاية وما فيها هى أن "دستوفسكى" لم يجد فى نفسه ما يكفى من الرغبة فى كتابتها وحسب.

ولا يمكن للمرء أن يقول إن تلك الروايات لم يكن لها وجود، بل إنها كانت موجودة، ولكنها كانت موجودة فى صورة غير مألوفة وحسب. وكلمات الأعمال الأدبية التى تُكتَب لن تختلف عما هى عليه، سواء كان ما تشير إليه تلك الكلمات موجودًا قبل الكلمات أم لا. وإذن يمكننا تعريف الأدب بأنه استخدام غريب للكلمات، إذ فيه تُستخدَم الكلمات للإشارة إلى أشياء وأشخاص وأحداث يستحيل أن نعرف إذا كانت موجودة فى مكان ٍ ما خفى أم لا. وذلك "الخفاء" هو واقع لم تعبر عنه الكلمات بعد، ولا يعرفه سوى الكاتب، وهو ينتظر أن يُحوَّل إلى كلمات.

الفصل الثالث

سر الأدب

الأدب كرؤيا منام دنيوية:

لا شك فى أن تعريف الأدب الذى اختتمت به الفصل السابق ليس شائعًا فى أيامنا هذه، لكنه كان شائعًا جدًا فى صورة أخرى هى "الرؤيا"، والتى كانت تقليداً أدبيًا شهيرًا فى القرون الوسطى. كان من أفضل نماذج ذلك التقليد "الكوميديا الإلهية" التى بدأ "دانتى" (١٢٦٥-١٣٢١) كتابتها فى عام ١٣٠٠ . وقد ظل ذلك التقليد يمارس دورًا مؤثرًا فى الأدب حتى فترة متأخرة، إذ نجده مثلا فى قصيدة "انتصار الحياة" التى كتبها الشاعر الإنجليزى "شلى" (١٧٩٢-١٨٢٢) عام ١٨٢٢، بل وفى أعمال أحدث من قصيدة "شلى" تلك، فروايتا "أليس" اللتان كتبهما "لويس كارول" (فى عامى ١٨٦٥ و ١٨٧٢) يمكن اعتبارهما من نوع الرؤيا أيضًا (والعلم فإن "لويس كارول" هو الاسم المستعار لـ"تشارلز دودچسون" الذى وُلِد فى عام ١٨٣٢ وتوفى فى ١٨٩٨). وتفترض الرؤيا أن لِما يراه الحالم وجوده المستقل ، فـ"دانتى" يتحدث عن أحداث حجه إلى العالم الآخر وكأنها وقعت بالفعل، فهو شاعر يروى تلك الأحداث بلغة شعرية. ويختلف ذلك التقليد القروسطى عن تعريفى السالف الذكر للأدب، إذ إن ذلك التقليد يقوم على افتراض مسبق لوجود عالم علوى واحد يطلِّع الحالم على جانبٍ منه، أما تعريفى فيفترض وجود أكثر من عالم، و كل عمل أدبى هو مدخل إلى واحدٍ من تلك العوالم الكثيرة.

ورغم أنه لا يسعنا إلا الاعتراف بأن ذلك التقليد الأدبى قد صار "موضة قديمة" الآن فقد وجدت فقرات فى أعمال بعض الكُتَّاب والمُنَظرين المحدثين تؤكد بشكلٍ أو بآخر مفهومى للأدب، الأمر الذى أدهشنى كثيراً. وسوف أورد وأناقش خمساً من تلك الفقرات، وسيتضح من مناقشتى إياها مدى تنوعها، واستحالة اعتبار الحجج التى تقوم عليها محض أوهام، وربما كان مرجع ذلك الشعور بأنه يستحيل دحض حجتها هو أنها تنتمى إلى عصرنا الحديث، الذى انجابت فيه الغشاوات من أمام أعيننا فصرنا أكثر تنوراً وأقل خضوعًا لسلطان الأوهام، فهذه الفقرات لم تُكتَب فى العصور القديمة التى كان أهلها أكثر إيمانًا بالخوارق والخرافات، والفقرات التى أتحدث عنها كثيرة جداً، ولو وسعنى المقام لأوردت المزيد منها، ككلمات "لايبنيز" عن العوالم التى يستحيل تواجدها معًا، أو كلمات "بورخيس" عن مكتبة "بابل"، أو كلمات "سارتر" عن "الخيالى" أو قراءات "ديليوز" لما كتبه "لايبنيز" و "بورخيس".

عالم دستويفسكى الجديد تماماً:

فى عام ١٨٦١ كتب "دستويفسكى" (١٨٢١-١٨٨١) كتاباً قصيراً بعنوان "رؤى بطرسبرج فى الشعر والنثر" تحدث فيه عن تجربة مر بها ذات مساء وهو يتمشى على ضفاف نهر "نيفا" فى مدينة "سان بطرسبرج". هذه التجربة هى بعينها تجربة العالم البديل. يقول "دستويفسكى":

> **بدا لى - آخر الأمر- أن هذا العالم كله، بكل ساكنيه، قويهم وضعيفهم، وبكل منازله (سواء مأوى الشحاذين أم القصور المذهبة) .. أقول بدا لى العالم شبيهًا فى ساعة الشفق تلك برؤيا رائعة مسحورة. بدا لى حلمًا سرعان ما سيختفى متلاشيًا كبخارٍ يَصَّاعد إلى غيابات السماء القاتمة الزرقة. وفجأة بدأت تموج بداخلى فكرة غريبة. فأجفلت وأحسست وكأن قلبى فى تلك اللحظة قد اجتاحته موجة من الدم الساخن الذى صار يغلى**

فجأة بتأثير تدفق شعور جبار لا زلت حتى الآن أجهل كنهه، أما فى تلك اللحظة الغريبة فقد تمكنت من فهم شيء كان – حتى ذلك الوقت– يضطرب بداخلى دون أن أفهمه كل الفهم، إذ شعرت أننى صرت أنفذ ببصرى إلى شيء جديد.. إلى عالم جديد كل الجِدّة.. عالم لم آلفه ولم أعرفه اللهم إلا من خلال ما يُشاع عنه من كلمات غامضة أو من خلال إشارة غامضة. وأعتقد أن وجودى الحقيقى قد بدأ فى تلك اللحظات التى لا تُقَدَّر بثمن.

وقد استلهم "دستويفسكى" تلك الفقرة القوية لاحقًا حين كتب روايته الخالدة "الجريمة والعقاب"، إذ تَرجِع صدى تلك الفقرة رؤيا مشابهة يراها "راسكولنيكوف" بطل الرواية، ويمضى "دستويفسكى" فى حديثه عن ذلك العالم فيقول إنه بمثابة صورة غريبة للعالم الحقيقى بيد أنه تحول وتبدل على نحو عجيب، فهو العالم الحقيقى نفسه لكنه مختلف. ولا يتحدث عنه "دستويفسكى" باعتباره عالمًا خياليًا بل حقيقيًا، وهو أكثر "حقيقيةً" من "العالم الحقيقى" المزعوم. وهو، أى "دستويفسكى"، شاهد على ذلك العالم الجديد، وليس خالقه أو مخترعه. كما أن رؤياه تتضمن ما يوحى بوجود خالق يضحك بخبث، أو ربما كان نصف إله أو شيطان، يشبه "سلينيوس" مساعد الإله "ديونسيوس". وهو يجذب الخيوط التى تجعل العرائس الخشبية ترقص تلك الرقصة الرائعة. يقول "دستويفسكى":

وشرعت أتلفت حولى باهتمام وفجأة لاحظت وجود بعض الأشخاص الغريبى المظهر. كانوا جميعًا غرباء واستثنائيين، وعاديين (فى الوقت نفسه). لم يكونوا على شاكلة "دون كارلوس" أو "بوزا" بالتأكيد، بل بدوا لى وكأنهم أعضاء أحد المجالس ممن يحملون ألقابًا رسمية، ويوحى مظهرهم بأنهم عمليون واقعيون، إلا إنهم فى الوقت نفسه بدوا لى كأعضاء مجالس خياليين. وكان أحدهم يواجهنى مبتسمًا، وقد اختبأ خلف كل هذا الجمع العجيب و أخذ يعالج خيطًا ما، أو بعض النوابض الزنبركية فتتحرك تلك الدمى الصغيرة ويضحك هو ويضحك وهو يبتعد.

ويمكن القول بأن كل أعمال "دستويفسكى" الروائية والقصصية قد أخذت على عاتقها مهمة إخبار القارئ عن أحداث تجرى فى ذلك "العالم الجديد كل الجدة"، وهو ما يؤكده "ريتشارد بيڤار" الذى أنجز - بالتعاون مع "لاريسا ڤولوخونسكى" - ترجمة بديعة لرواية "الجريمة والعقاب"، إذ يقول "بيڤار" فى مقدمة الترجمة:

إن تلك الضحكات التى يطلقها ذلك الإله أو نصف الإله أو الشيطان يمكن سماعها .

> فى كل أعمال "دستويفسكى" التى تلت تلك الرواية. فى تلك الرؤيا كان ذلك الواقع الذى يتحدى قدرة "دستويفسكى" على المحاكاة لا زال "بذرة" أو "شيئًا جديدًا" غير محدد المعالم.. عالمًا جديداً كل الجدة وغير مألوف على الإطلاق.. عالمًا عاديًا وفى نفس الوقت خياليًا رائعًا. عالم لا يمكن أن يتخذ لنفسه صورة إلا إذا قام "دستويفسكى" بتجسيده، لكنه مع ذلك أكثر واقعية من ذلك المشهد المتلاشى الذى كان يفكر فيه أثناء سيره على ضفة نهر "نيڤا".

عادة أنتونى ترولوب الخطرة:

بعد الأحداث التى ذكرتها بسنوات قلائل، وتحديداً فى عام ١٨٧٥ شرع الروائى الإنجليزى "أنتونى ترولوب" (١٨١٥- ١٨٨٢) يكتب سيرته الذاتية التى لم تُنشَر إلا بعد وفاته بعام، أى فى عام ١٨٨٣ ، كان يكتبها على متن سفينة متجهة من "نيويورك" إلى "إنجلترا"، ولعله لا يوجد ما هو أشد اختلافاً عن روايات "دستوفسكى" من روايات "ترولوب" البالغ عددها سبع وأربعين رواية، إذ تتسم روايات "دستوفسكى" بتكثيفها وتركيزها المحموم القلق، وتبدو شخوصه دومًا وكأنها تعيش فى العالم فوق الواقعى الذى رآه عند نهر "نيڤا"، أو كأنها توشك على أن تختفى متلاشية فى ذلك العالم فوق الواقعى، أما روايات "ترولوب" فهى نقيض ذلك، إذ تقدم قصصاً تحكى ما يجرى

فى الحياة اليومية من خطب الرجال ود الفتيات، والزواج، والميراث،وشخوصه تبدو لنا صوراً من رجال ونساء العصر الڤيكتورى من أبناء الطبقتين الوسطى والعليا. وقد كتب "هنرى چيمز" فى عام ١٨٨٣ مقالا عن أعمال "ترولوب" قال فيه إن "ترولوب عظيم، وهو يتسم- كروائى- بمزية لا تقدر بثمن، ألا وهى تقديره التام لكل ما هو عادى." ويقول "چيمز" إن "ترولوب" بعد أن قام بكتابة رواية "أبراج بارشستر" قد "استقر به المقام عند الفتاة الإنجليزية فنذر نفسه لها، وامتلكها، وأخرج لنا مكنونات نفسها.. لقد اهتم بها اهتماماً لا مزيد على جديته و رقته، وكان مثابراً دؤوباً صبوراً فى اهتمامه بها."

وتوحى أقوال "چيمز" تلك بأن قيمة روايات "ترولوب" تكمن فى دقة تصويرها للواقع وتطابقها الشديد الأمانة مع تفاصيل الواقع الاجتماعى لحياة الطبقة الوسطى الإنجليزية فى العصر الڤيكتورى، غير أن هذا يخالف الحقيقة كل المخالفة، فحين يدخل القارئ إلى عالم رواية من روايات "ترولوب" فإنه يدخل مكاناً هو العالم الڤيكتورى العادى والمعتاد ،لكنه تحول إلى شىء يحمل بصمة "ترولوب" الفريدة. ويتضح هذا - على سبيل المثال - فى ذلك الافتراض الغريب الذى ذكرته سابقاً باعتباره قانوناً من قوانين الرواية عند "ترولوب"، ألا وهو افتراض كون الناس يتمتعون ببصيرة تمكنهم من النفاذ إلى ما يفكر فيه الآخرون ويشعرون به. إن روايات "ترولوب" أشبه بأدب الخيال العلمى، أو هى تشبه - على طريقتها الخاصة- روايات "دستوفسكى" أكثر مما نعتقد إذ نراها دائماً باعتبارها تسجيلا للواقع وتصويراً للأشياء كما هى تماماً، أو كما كانت. وكل شخصية من شخوص "ترولوب" التى لا حصر لها محاطة بعالمها الاجتماعى، وشخوصه ضمن هؤلاء الشخوص الذين تدب فيهم الحياة فى خيالى ويظلون أحياء هناك بلا شك. فـ"ليلى ديل" و "سبتيموس هاردنج" والبقية كلهم لا يزالون، وسيظلون، يعيشون فى مكانٍ ما فى عقلى كأشباح أو أطياف. إنهم قابعون فى عقلى، فى انتظار أن أعيد استحضارهم بقراءة الروايات التى يظهرون فيها مرةً أخرى.

والدليل على انفصال روايات "ترولوب" عن العالم الحقيقى الواقعى نجده فى اعتراف غريب يفضى به الكاتب إلينا فى سيرته الذاتية، قرب بدايتها. وتعتبر الفقرة التى أتحدث عنها هنا مفتاحاً لفهم مفهومه للخيالى، أى لفهم كينونة رواياته

وكنه وجودها، وهى - أى الفقرة - تمثل صورة من صور الاعتقاد القائل بأن الأدب ليس سجلا للعالم الحقيقى وإنما هو يسجل وقائع وأحداث تدور فى عالم آخر مستقل وخيالى. يذكر "ترولوب" فى تلك الفقرة أنه كان منبوذا فى صغره فى "هارو" لأنه كان طالبًا فى مدرسة داخلية خاصة راقية، لكنه لم يكن يبيت فى المدرسة بل فى منزله، ولم يكن يرتدى ثيابًا غالية أنيقة أو يحظى بمصروف كبير، ويقول "ترولوب" إنه لما كانت فرصة اللعب مع أقرانه غير متاحة له بسبب احتقارهم له فقد وجد أن عليه أن يخترع لنفسه لعبة ملائمة لعزلته. يقول "ترولوب":

"كنت بحاجة ماسة إلى ممارسة لعبة من نوع ما وقتئذ، ولا زلت إلى الآن لا أستغنى أبدًا عن اللعب."، وقد اتخذت لعبة "ترولوب" فى عزلته صورة ما نعرفه اليوم باسم "أحلام اليقظة". يقول "ترولوب":

> **وهكذا فقد صرت دائمًا أبنى قصورًا داخل عقلى.. أقول "دائمًا". لم تكن جهودى "المعمارية" تلك وليدة لحظة معينة أو عرضة للتغير بين يوم وآخر. أذكر أننى كنت أظل أنسج القصة عينها لأسابيع وشهور بل وسنوات، ملزمًا نفسى بقواعد معينة، ومراعيًا النسب والخصائص والوحدة بين الأجزاء كما أرسم ملامحها بنفسى لنفسى. لم أسمح لأية أحداث مستحيلة أن تجد طريقها إلى قصصى، ولا حتى أى شىء مما قد يبدو- قياسًا بالظروف الخارجية- غير محتمل الحدوث.**

ما حلم اليقظة؟ إنه يبدو مختلفًا عن الحلم الحقيقى الذى يراه النائم، فحلم اليقظة يحدث بطريقة شبه إرادية، بينما يبدو الحلم الحقيقى وكأنه يحدث من تلقاء نفسه رغمًا عن الحالم، ويبدو ما قاله "ترولوب" عما كان يفعله فى صغره متفقًا مع هذا التعريف لأحلام اليقظة، إذ إنه يُشَبِّه ما يفعله بالبناء المعمارى، وكأنه يريد أن يوحى بأنه كان يبنى تلك القصور متعمدًا، كما أنه يوضح أنه كان يُلزم نفسه بقوانين محددة ويراعى نسبًا وخصائص معينة، ويلتزم بوحدة الأحداث وما إلى ذلك. وكأن شكل حلم اليقظة

كان شيئًا يتحكم هو فيه بشكل أو بآخر. بيد أن كل من تراوده أحلام اليقظة (أي معظم الناس) يعرف أن الأمر ليس بهذه البساطة فى الواقع، فصحيح أن المرء يدخل فى حلم اليقظة بإرادته، أو فلنقل إن إرادته لها دور فى حدوث حلم اليقظة، ولكن بمجرد أن يضع المرء أساس الافتراضات المسبقة التى سيقوم عليها حلم اليقظة فإن الحلم يسير بشكل شبه تلقائى، وكأنه تحقق لأمنية لا دخل لإرادة المرء فيها، أى إن حلم اليقظة يتخذ لنفسه حياة مستقلة.

إن وصف "ترولوب" لأحلام يقظته الطفولية نسخة من هذا، ولكنها نسخة تقوم على المبالغة. فمعظم أحلام اليقظة قصيرة ومتقطعة ، أو هذا ما يحدث معى أنا على الأقل، إذ أتخيل - لفترة قصيرة- واقعًا بديلا لكنه لا يبدو نابضًا بالحياة والتفاصيل مع الأسف، ولهذا أستطيع قراءة الروايات لكننى أعجز عن كتابة الروايات. أما عن "ترولوب" فقد ظل حلم يقظته مستمرًا من أسبوع إلى أسبوع، ومن شهر إلى شهر، ومن عام إلى عام وكأنه مسلسل تلفزيونى طويل. لقد وقع "ترولوب" أسيرًا لأحلام اليقظة، أى تعدى الأمر الحدود الصحية المحمودة عنده، فطوال "فترة عرض" حلم اليقظة "المسلسل" كان "ترولوب" يعيش فى عالمين؛ أحدهما العالم الحقيقى غير المُرضى لترولوب (فى ذلك الوقت) والآخر عالم خيالى ينال فيه المرء ما تصبو إليه نفسه، وينسب "سيجموند فرويد" ذلك العالم الأخير المتخيَّل إلى الأدب، فقد قال "فرويد" إن الفن هو تحقيق كل شىء يريده الرجال (كذا) كالشرف والثروة ونيل حب النساء ، وغير ذلك من أشياء يكون المرء محرومًا منها، فى الخيال. ويعد حلم "ترولوب" المتصل مثالا لذلك، وهو يخبر القارئ فى اعترافاته بذلك إذ يقول:

> **وبالطبع كنت أرى نفسى بطلا لأحلامى تلك، فذلك من أساسيات بناء القصور الخيالية، لكننى لم أكن قط ملكًا ولا دوقًا فى تلك الأحلام، بل إننى - إذ كان طولى ومظهرى قد تحدد- لم أكن أيضًا "أنطونيو"، ولا عملاقًا طوله ستة أقدام، ولم أكن أيضًا رجل علم وثقافة، ولا حتى فيلسوف، لكننى كنت شخصًا شديد البراعة والمهارة وما أكثر ما وقعت الغيد الحسان فى غرامى**

وتدلهن فى هواى، وقد بذلت ما فى وسعى كى أكون طيب القلب جوادًا كريمًا نبيل الأفكار مترفعًا عن توافه الأمور، وبوجهٍ عام كنت أفضل كثيرًا من أى شىء صرته فى حياتى منذ ذلك الحين.

ولا أجد شيئًا مماثلا لتجربة أحلام اليقظة تلك فى أعمالَ "ترولوب" إلا فى قصة فى المجموعة القصصية المسماة "ساعة من خمسين دقيقة: مجموعة من قصص التحليل النفسى الحقيقية" (١٩٥٤)، والكتاب يضم مجموعة قصص يرويها طبيب نفسى اسمه "روبرت ليندر" (١٩١٤-١٩٥٦) عن مرضاه. وتدور قصة "الأريكة الصاروخية" حول عالم فى مجال التكنولوچيا يهوى قراءة روايات الخيال العلمى، ومع الوقت يتوهم نفسه شخصين أحدهما العالم المتزن الذى يمارس عمله اليومى العادى (إن جاز لنا أن نصف عمل العالِم بالعادى)، والآخر شخص يخوض مغامرات عجيبة لا حصر لها فى الفضاء الخارجى، ثم تأخذ الأحداث منحى غير متوقع إذ بدلا من أن ينجح الطبيب فى معالجة مريضه فإنه يؤمن - آخر الأمر- بوجود ذلك العالم الآخر الذى يحدثه عنه المريض، تمامًا كما آمنت أنا بعالم رواية "عائلة روبنسون السويسرية" فى طفولتى، أو كما أومن حاليًا بالعوالم المختلفة التى تقدمها روايات "ترولوب" حين أقرأ تلك الروايات. وإذن يمكن تعريف قراءة الأدب باعتبارها نشاطًا تسمح فيه لغيرك بأن يحلم أحلام اليقظة نيابةً عنك، غير أن هناك فارقًا هامًا سأحاول - بمساعدة "ترولوب" - إيضاحه فيما يلى.

إن أحلام يقظة "ترولوب" الصبى تشبه روايات "ترولوب" الرجل الناضج فى شىء واحد هام على الأقل، ألا وهو أن تلك الأحلام كانت عبارة عن قصص طويلة متصلة مقيدة بقواعد الاتساق والاحتمالية. يمكن للقارئ أن يعتمد على أشياء عدة كى يطمئن إلى عالم روايات "ترولوب"، فمثلا ستظل الشخوص متسقة مع نفسها من بداية الرواية إلى نهايتها، والعالم الذى تعيش فيه تلك الشخوص سيظل كما هو أيضًا. وعلاوةً على ذلك فلن يقع أى شىء يمكن اعتباره خارج نطاق العادى والمعتاد فى الروايات. وفى المجمل ستجد أن "الفتاة الإنجليزية" تحظى دومًا بحبيبها آخر الأمر، ويعيشان معًا "فى تبات ونبات"، أما استثناءات هذه القاعدة فهى مثيرة جدًا للاهتمام لأنها غريبة،

ومن أمثلتها قصة فشل "ليلى ديل" فى الزواج، والتى تبدأ من الفصل المسمى "المنزل الصغير فى أولنجتن" وتنتهى فى الفصل المسمى "آخر سجلات بارسيت".

لقد كانت روايات "ترولوب" التى نشرها صوراً أخرى من أحلام اليقظة التى كان يستغرق فيها فى صغره، وهذه حقيقة يقر بها "ترولوب" نفسه إذ يتحدث عادةً عن أحلام اليقظة السيئة تلك فيقول:

> **أعتقد أنه ليس هناك ما هو أخطر من ذلك النشاط العقلى الذى كان يستغرقنى صبيًا، ولكننى كثيرًا ما أشعر أننى لو لم أمارس هذا النشاط لما كتبت روايةً واحدة، فقد تعلمت من خلال ذلك النشاط كيف أهتم بعالم متخيل و أتعهده بالرعاية، وكيف أثابر على تنمية عمل ٍمن صنع خيالى، و كذا أن أعيش فى عالم خارج عالم حياتى المادية تمامًا.**

وهناك اختلافان جوهريان بين أحلام "ترولوب" ورواياته. أولا: ظلت أحلام "ترولوب" ملكه وحده. ظلت سراً دفيناً خفيًا معزولا. ولن يمكننا أن نعرف أى شىء عن تلك الأحلام إلا من خلال الكلمات القليلة التى ذكرها "ترولوب" فى الفقرة التى اقتبسناها، والتى تتحدث بشكل عام دون خوض فى التفاصيل. أما الروايات فهى نقيض ذلك، إذ إنها نُشِرَت بعد كتابتها مما جعلها متاحة لكل من يختار أن يقرأها. يمكننا إذن أن نقول إن أية رواية من روايات "ترولوب" هى ترجمة لذلك العالم الواقع خارج عالم حياة "ترولوب" المادية تمامًا إلى كلمات. وطبقًا لوجهة النظر الغريبة التى أعرضها فى هذا الكتاب فإن ذلك العالم لا يعتمد على الكلمات، أى إنه لا يوجد بوجود الكلمات. فصحيح أن كلمات الرواية تكون من النوع الأدائى (كما أسلفنا) ولكن الوظيفة الأدائية لها تتلخص فى إتاحة الفرصة للقارئ كى يلج إلى عالم يبدو موجوداً بمعزل عن تلك الكلمات، حتى ولو لم يكن من الممكن الولوج إلى ذلك العالم إلا من خلال الكلمات.

والاختلاف الآخر لا يقل أهمية عن ذلك الاختلاف المذكور أعلاه، وهو يتلخص فى أن "ترولوب" كان بطل أحلام يقظته، أما الروايات فهى تمثل شخوصًا خياليين، والكثير

من شخوص أية رواية يكونون من النساء. وافتراض وجود علاقة بين شخوص أية رواية كتبها "ترولوب" وبين شخصية "ترولوب" الحقيقية هو أمر لا يمكن التحقق من صحته، وبهذا يظل مجرد افتراض، ويقول "ترولوب" كلامًا بهذا المعنى فى نهاية الفقرة التى سبق مناقشتها إذ يقول:

أما بعد هذه المرحلة فإننى لا أزال أعيش فى عوالم خيالية مع وجود فارق هام، ألا وهو أننى الآن قد نبذت بطل أحلام صغرى وصرت قادرًا على تنحية هويتى جانبًا.

وكما يقول "كافكا" : "يبدأ الأدب حين يتحول الـ"أنا" إلى الـ "هو" (أو إلى الـ"هى" غالبًا فى روايات "ترولوب"). وقد حولت تلك النقلة "ترولوب" المذنب بارتكاب أحلام اليقظة (انظر إلى قوله: ليس هناك نشاط عقلى أكثر خطورة...) إلى "ترولوب" الذى يُقَدِّره الناس، ويعجبون بإنتاجه الأدبى.

• هنرى چيمز، وحقله الجليدى الذى لم يَرْتَدْهُ أحد:

تختلف روايات "ترولوب" اختلافًا كبيرًا عن روايات "دستويفسكى" ومع ذلك تتشابه روايات هذا وذاك (طبقًا لكلام الكاتبين نفسيهما) فى أصولها بصورة تخالف توقعاتنا، إذ إن روايات "ترولوب" وروايات "دستوفسكى" على حد سواء تأتى من عوالم خيالية تقع خارج نطاق العالم الحقيقى. ويختلف "هنرى چيمز" (١٨٤٣-١٩١٦) عن هذين الكاتبين فيما يتعلق بنسيج رواياته وطبيعتها، فرواياته تتناول ظلالا من الفوارق التى لا يكاد المرء يلحظها بين أشخاص يتسمون بذكاء وحساسية لا مزيد عليهما، وذلك بوضع ذوات هؤلاء الأشخاص فى مواقف تلتقى فيها هذه الذوات وتتفاعل. فعلى سبيل المثال يخصص "هنرى چيمز" صفحة كاملة من روايته "جناحا اليمامة" لتحليل تقوم به إحدى شخصيات الرواية لكلمة "أوه" التى تنطق بها شخصية أخرى، بغرض الوقوف على المعانى الخفية المتضمنة فى تلك الكلمة. وعلى الرغم من ذلك كله فإن " چيمز" يؤمن أيضًا (وربما بصورة إيجابية مثيرة للدهشة) بأن العمل الأدبى لا يفعل شيئًا سوى تسجيل ونقل أحداث ووقائع تجرى فى عالم يتجاوز العالم الواقعى، ويحيا بمعزل واستقلالية عنه، وإن اختلفت درجات الدقة فى النقل والتسجيل.

فى مقدمته لروايته المسماة "الوعاء الذهبى" (وهى الأخيرة ضمن سلسلة من المقدمات الضافية التى بدأ فى كتابتها عام ١٩٠٦ لأعماله حين نشرتها دار نشر نيويورك) تحدث " چيمز" عن إعادته قراءة رواياته وقصصه، وقال إنه لم يُعِد قراءتها كى يكتب تلك المقدمات و حسب وإنما ليراجع بعضاً منها، لاسيما تلك الأعمال المنتمية إلى مرحلة مبكرة من مشواره الأدبى، كرواية "بورتريه سيدة" التى راجعها مئات المرات على نطاق واسع وعلى نطاق ضيق، أما "الوعاء الذهبى" فلم تحتج إلى أية مراجعات طبقاً لـ" چيمز". ويستخدم " چيمز" استعارات معقدة بالغة الدقة والإحكام والغرابة فى وصف تجربة إعادة القراءة تلك، وتبلور تلك الصور المجازية التى يستخدمها شعوره بأن كل عمل هو مدخل إلى عالم خيالى مستقل بذاته. عالم يختلف عن كل عالم تأخذنا إليه كل رواية من الروايات الأخرى. ويقول " چيمز" إن إعادة القراءة مراجعة، وتعنى إعادة القراءة أن يعاود المرء رؤية ما يسميه " چيمز" "مادة الحكاية". ومادة الحكاية هى المكون الأساسى للحكاية، وهى شىء مستقل عن الكلمات التى تسجل هذا المكون. وقد استخدم " چيمز" كلمة "مادة" بمعناها القديم، أى للإشارة إلى كيان كلى مادى روائى تُستَمد منه مختلف الأعمال الأدبية المكتوبة. ففى العصور الوسطى كان من الشائع الحديث عن مادة الملك "آرثر" أو مادة "طروادة"، بمعنى كل الأساطير التى تدور حول الملك "آرثر" أو حرب "طروادة".

ويقوم "چيمز" بتشبيه مادة الحكاية فى رواية "الوعاء الذهبى" بمساحة شاسعة من جليد لم يطأه أحد، وهى صورة مدهشة لافتة للنظر، والقصة التى تسجلها رواية "الوعاء الذهبى" موجودة هناك، فهى مادة خام أو subjectile، والكلمة الأخيرة الغريبة كلمة فرنسية تعني السطح الخارجى الأساسى للطبقة التحتية أو الورق أو الجص، والذى يُرسَم عليه. إذن فالمادة سطح يُكتَب عليه، وهى فى الوقت نفسه ما تُكتَب عنه القصة. ويستخدم "چاك دريدا" كلمة subjectile تلك فى عنوان ثانى مقالاته الطويلة التى يتحدث فيها عن "أنطوان أرتو"، واسم المقال " ألاَّ يشعر المرء بالسطح الخارجى للطبقة التحتية". وهو يقوم بتعريف تلك اللفظة: فيقول إن ذلك المفهوم ينتمى إلى عالم الرسم، وهو يعتبر ما يكمن تحت السطح مادةً أو موضوعاً. وبين ما يكمن فى الأسفل

وما يوجد فى الأعلى يعد الـ subjectile دعامة وسطحًا فى الوقت نفسه، وفى بعض الأحيان يكون مادة للوحة أو عمل من أعمال النحت، وهو كل شىء منفصل عن الشكل ومميز عنه، وكذا عن المعنى والتمثيل. هو ما لا يمكن تمثيله.

وحقل الجليد الذى يتحدث عنه "چيمز" أو مادة الحكاية هى نفس ذلك الـ subjectile الذى يتحدث عنه "دريدا"، ولكن فيما يخص الرواية لا باقى الفنون.

أما كلمات القصة أو الرواية الفعلية فإن "چيمز" يقوم بتشبيهها بآثار أقدام على الجليد البِكر الذى لم يطأه أحد، ويقول "چيمز" إنه فيما يتعلق بأعماله الأولى فلم تعد قدماه تسيران بسهولة فى الآثار القديمة، ولذا وجب عليه أن يقوم بمراجعة تلك الأعمال.

ويقول (بالطريقة التأملية التى تميز أسلوبه فى المراحل المتأخرة من مشواره الأدبى فتجعله يبدو كفيل يسير بخطوات رشيقة):

> **لم تكن مفاجأة لى أن أجد أنه كثيرًا ما كان يحدث أن يكون التناغم بين طريقتى الحالية فى السير وبين خطواتى التى خطوتها فى الماضى، والتى طبعت آثار الأقدام تلك كان مفقودًا. ولم يكن الأمر غريبًا أو غير متوقع. كانت المادة الصافية لا تزال فى مكانها وكأنها مساحة شاسعة من الجليد يبهر بياضها الأعين. وكانت خطواتى وأنا أحاول قطع تلك المساحة قد جهلت مواضع خطوى القديمة فأخذت تستقر- كما هو متوقع- فى مواضع أخرى جديدة، وأحيانًا كانت خطواتى الجديدة تنطبق على خطواتى القديمة بصورة أو بأخرى، غير أنه فى أغلب الأحيان كانت خطواتى تخدش الجليد الممتد فى مواضع أخرى غير المواضع القديمة.**

ويقول "چيمز" إنه فى أعماله الأحدث، ومنها "الوعاء الذهبى"، تتطابق آثار أقدامه وخطواته مع الآثار القديمة كل التطابق. وفى تلك الحالة لم تكن هناك حاجة إلى أن تتم المراجعة بعد ما كان من إعادة للرؤية، أو إعادة للقراءة أدت إلى رؤية جديدة للمادة الأولية للحكاية. يقول "چيمز":

بينما من قام بتوثيق وتأريخ مادة الحكاية (فى المرة الأولى) يرى ويتحدث كنت أجد أننى - بما أملك من معرفة فى المرة الثانية - أقابله فى منتصف الطريق وأن الدور الذى ألعبه سلبى، إذ أتلقى وأقيِّم وأقدِّر وأنا ممتن لأننى -ولحسن الحظ- لا أرى أى مانع يعيق التواصل بيننا أو أى تفاوت فيما نشعر به ونفكر فيه، فكانت خطواتى المتجاوبة - خطوات القارئ الذى اختار طائعًا أن يُسلِم قياده لذلك الأول - تغوص فى آثار أقدامه بكل أريحية، وكانت رؤيته المفروضة على رؤيتى-تمامًا كما توضع صورة مقصوصة من الورق فوق ظل على الحائط- تنطبق عليها تمام الانطباق، دون زيادة أو نقصان.

ولا يعنى هذا أن تقرير "چيمز" عن حالة مادة الحكاية التى تقوم عليها رواية "الوعاء الذهبى" يعبر عن درجة من الكفاية والكفاءة أكبر من تلك الموجودة فى العلاقة بين رواية "بورتريه سيدة" ومادة حكايتها، بل إن عدم الكفاية فى التطابق بين الرواية ومادتها موجود فى الحالتين، وإن كانت رواية "بورتريه سيدة" قد روجعت قبل نشرها ضمن سلسلة "طبعة نيويورك" بينما "الوعاء الذهبى" لم تراجَع. إذ كيف يمكن للمسارات الموجودة فى مساحة جليدية لا معالم لها أن تمثل ذلك الجليد كما ينبغى؟ إن "المادة" شىء غير متمايز وغير مميز، بل هى نوع من اللاشىء، لا يمثله أو يطابقه أى نوع من أنواع التمييز كذلك الذى تتيحه الكلمات بالضرورة. إن رضا "چيمز" عن رواية "الوعاء الذهبى" لا يعنى سوى أن "چيمز" لم يتغير بعدُ بما يكفى لأن يرى مادة الحكاية فى هذه الرواية بشكل مختلف.

والشخص الذى يؤرخ أو يوثق هنا هو الراوى الذى اخترعه "چيمز" فى الأساس كى يروى القصة، إلا أن الحديث عنه باعتباره مؤرخًا يعنى ضمنًا أن لمادة الحكاية وجودًا مستقلا، وأن "چيمز" لم يختلق تلك المادة بل هى دائمًا موجودة مسبقًا فى انتظار مؤرخها، ولسوف تظل هناك فى صورة المادة التحتية المخفية، أى كامتداد شاسع لا شىء فيه سوى الجليد البِكر الذى ينتظر مؤرخه حتى ولو لم يأتِ ذلك المؤرخ قط.

وهكذا فإن ذلك الجليد هو الـ"هناك" الموجود سلفًا، والمستقل، والمفضى إلى ذلك العالم البديل الذى يُظهره "چيمز" ويثبت وجوده بطريقته، ولا يمكن للقارئ ولوج ذلك العالم سوى من خلال الكلمات التى كتبها "چيمز" أو الخطوات التى ترك آثارها على الجليد، أو فلنقم باستعارة تعبير "چيمز" فنقول إنه ليس بوسعنا سوى أن نعرف تلك الصورة التى قصها "چيمز" من الورق، وهى تتطابق بشكل أو بآخر مع الظل الموجود على الجدار. لكن "چيمز" وحده هو القادر على رؤية الظل الموجود على الجدار. "چيمز" وحده المتمتع بامتياز الدخول إلى حيث المادة التحتية تلك، أو المادة الأولية للحكاية، وهو امتياز يظل قائمًا طالما كان "چيمز" حيًا ثم يموت معه فهو ليس متاحًا لأى قارئ آخر. "چيمز" وحده هو من يمكنه وضع الصورة الورقية المقصوصة على الظل الموجود على الجدار، الأمر الذى يجعله الوحيد الذى يقدر أن يقيِّم مدى كفاية واكتمال ودقة تقرير المؤرخ.

ويقول "چيمز" إن أكثر الحالات التى يتعلم منها هى تلك الحالات التى لا تنطبق فيها آثار أقدامه الجديدة مع الآثار القديمة، والسبب أنها تجعل وجود المادة المستقل أكثر وضوحًا، وهو ما يؤدى بدوره إلى أن يُكَوِّن "چيمز" فكرة واضحة عن القوة القسرية للمادة، فالخطوات الجديدة أمر لا اختيار فيه، وإنما يجد "چيمز" نفسه مجبرًا على اتخاذ تلك الخطوات على نحو لا دخل لإرادته فيه، وذلك من خلال عملية إعادة القراءة التى هى عودة إلى مادة الحكاية المخفية. والمثير للاهتمام هو العفوية الشديدة التى تميز تلك الانحرافات والاختلافات، والتى لم تعد أمرًا اختياريا بل ضرورة تفرضها مقتضيات الحال، إذ لا غنى عنها فى التعامل مع الكميات محل المناقشة.

وإذن فسحر المادة القديمة الذى لا يُقاوَم يؤدى إلى إعادة القراءة؛ فتنشأ ضرورة جديدة لا يمكن تجنبها هى ضرورة الاعتراف والاستجابة على نحو مسؤول وتتجدد تلك الضرورة فى صورة الحاجة إلى إضافة كلمات جديدة للكلمات القديمة، ويصف "چيمز" تلك الحاجة الملحة باستخدام صورة جنسية غريبة وغامضة إذ يتحدث عن الحاجة "إلى خَرق" الجليد بإحداث "قنوات أكثر كفاية" فيه"، ولعل هذا يبرر استخدامى لكلمة "البِكر" فى وصف الجليد.

ومن ضمن الصور التى تتخذها تلك الاستجابة الجديدة صورة المقدمات التى يكتبها "چيمز" للروايات، فلاشك أن تلك المقدمات- مجتمعةً- هى أكبر بحث علمى كتب عن تلك الروايات باللغة الإنجليزية. ورغم أن تلك المقدمات تكون مضللة أحياناً فإنها قوية مؤثرة بل إنها تأسر المرء حتى إنه ما إن يقرأها حتى يتعذر عليه قراءة أعمال "چيمز" الأدبية بأية طريقة أخرى غير تلك التى توجه تلك المقدمات المرء إليها. ويبدو الأمر وكأن تلك المادة المخفية تظل تطالب- فى نهمٍ لا يمكن إشباعه- بالمزيد من الكلمات والتعليقات، ولعل الدليل على ذلك ما تتسم به تلك المقدمات نفسها من إفراط وإسراف، إذ تنتهى كل منها بما معناه " وفى الواقع فإن ما يمكن قوله أكثر بكثير مما قيل."

(وهذه العبارة تحديداً تنتهى بها مقدمة رواية "بورتريه سيدة")، وينشأ ذلك التجدد المتخذ هيئة سيل من الكلمات بفعل ما يشبه الإيمان أو المعتقد الدينى، وهو إيمان يتطلب أن يشهد المرء من جديد أنه مؤمن فعلا. يقول "چيمز":

إن المادة القديمة "حيث هى".. وأنا أعيد قبولها وأعيد تذوقها.. أعيد هضمها والاستمتاع بها إلى حد لا مزيد عليه، أو -باختصار- أؤمن بها نفس إيمانى القديم المفعم بالامتنان... ورغم ذلك فهذا الإيمان يحتاج إلى ما يشهد على تجدده.. إلى ما يعيد تأكيد قيمته، ولذا فإننى أخرق الجليد محدثاً فيه المزيد من القنوات الأكثر كفايةً من سابقاتها، بقوة خفية ناعمة غريبة أستجمعها.

ويعبر "چيمز" بطريقة تتسم بالسَرَف والفخامة والإفراط عن ماهية عملية إعادة الاستيلاء على المادة القديمة من خلال إعادة القراءة، فيقول:

وسرعان ما أدركت أنه - بناءً على ذلك - فما من مسيرٍ أكثر ثقةً وحريةً من عملية إعادة الاستيلاء، تلك العملية المثيرة والممتعة إلى ما لا نهاية، فالمرء يطرح عنه أغلال النظرية، وهو إذ يفعل فسرعان ما يتضح له أن تلك الشكوك المهينة لم تعد تسيطر عليه، وأن ما يفعله لا يقل بهجةً وحيويةً عما يشعر به عقل محب

الفلسفة حين يدرك فجأة ماهية المطلق تمام الإدراك (أو على الأقل هو شعور لا يقل أهمية عن ذلك الشعور الفلسفى). فما عساه يكون أكثر إبهاجًا للنفس من الاستمتاع بإدراك المطلق دون مشقة؟

"حين يدرك فجأة ماهية المطلق تمام الإدراك"! لاشك أن هذا الوصف مبالغ فيه، إن لم يكن أكثر من مبالغ فيه. فما يقصده "چيمز" هنا هو أن مجرد إعادة قراءة عمل من أعماله التى كتبها فى بواكير حياته الأدبية مع الاهتمام بمدى الاختلاف الذى قد يلحق بذلك العمل لو أن "چيمز" أعاد كتابته الآن، ومن خلال فعل القراءة يعيد الكاتب الاستيلاء على المادة المصدرية التى بُنِى عليها العمل.

لماذا يطلق "چيمز" اسم "المطلق" على ذلك الذى يدركه المرء أثناء تسجيله للاختلاف؟ إن كلمة "المطلق" تعنى أساسًا "غير المقيد"، والمتحرر من كل الفروق والاختلافات المميِّزَة والتقسيمات الذاتية. إن الكلمة تحمل دلالات معنوية "هيجلية"، إذ يستخدمها "هيجل" ليصف بها نهاية التاريخ التى - حين نصل إليها- ستكتمل كل تلك العملية الجدلية الطويلة، وستزول كل الحدود الفاصلة بين الذات والآخر ونصل إلى إلغاء كل شىء، الإلغاء الذى ليس بعده أى شىء.

إن صورة حقل الجليد الذى لم يطأه أحد، ذلك التشبيه الذى يستخدمه "چيمز" عند حديثه عن مادة الحكاية، هى وصف جيد لذلك النوع من المطلق، وإذن فاستخدام "چيمز" لكلمة المطلق يؤكد ما قلته من أن "چيمز" يرى أن مادة الحكاية تتطلب كل التفاصيل والدقائق التى تعج بها رواية كرواية "الوعاء الذهبى" مثلا، وفى الوقت نفسه فتلك المادة، والكلام لا يزال لـ"چيمز"، هى فى حد ذاتها مادة لا ملامح لها.. هى مادة غير متمايزة أو نوع من الخواء، أو هى - باختصار- كالمطلق، تبدو كحقل جليدى لم يطأه أحد.

ويشير "چيمز" إلى أن إدراك المطلق أمر مبهج وعفوى، فهو متحرر من كل القيود والأغلال. فعلى سبيل المثال نجده - فى تعريف "چيمز"- لا يخضع لما تسببه التأملات النظرية من تعويق، كما أنه حر متحرر من أية شكوك مهينة، كشك المرء مثلا فى مدى

كفاية الكلمات التى استخدمها للتعبير عن المادة. وهو "واثق" و "متحرر" و "مثير وممتع إلى ما لا نهاية" بحسب تعبير "چيمز"، ويتضح لنا جليًا من وصف "چيمز" أن إدراك المطلق مباشرةً، أى بدون أية وساطة، فى صورته الغريبة، صورة ذلك التفاوت بين ما كتبه "چيمز" فى الماضى وما قد يكتبه الآن (بسبب نمو خبرته) أقول إن إدراك ذلك المطلق بهذه الطريقة يبدو من وصف "چيمز" كمصدر لبهجة كبيرة، وليست البهجة المقصودة هنا البهجة الناجمة عن نمو المعرفة، بل هى بهجة جسدية حسية، بهجة شبه جنسية مثيرة.

«والتر بنچامين» واللغة النقية:

ونجد شيئًا شبيهًا بما سبق ذكره من أفكار "چيمز" فى فقرة شهيرة لـ "والتر بنچامين" (١٨٩٢-١٩٤٠) يصف فيها ما يحدث حين يسجل المرء تفاوتًا بين النص الأصلى والترجمة، والفقرة من مقال له بعنوان "مهمة المترجم". رأينا أنه فى حالة "هنرى چيمز" وجد الكاتب نفسه مضطرًا لمراجعة عمل من أعماله الأدبية الأولى؛ لأنه وجد نفسه يدرك مادة ذلك العمل الأصلية بصورة جديدة. وتشبه عملية إعادة الكتابة تلك ترجمة العمل إلى لغة أخرى، وكما أن الاختلاف بين النسخة القديمة من ذلك العمل ونسخته الجديدة تسمح بإدراك جديد للمطلق فى حالة "چيمز" فإن ما يكتبه "بنچامين" عن العلاقة بين الترجمة والأصل يؤكد أن الاختلافات بين الاثنين تتيح لنا أن نرى ما يسميه "اللغة النقية"، والتى هى أصل الترجمة والأصل كليهما. وهذه اللغة النقية هى ما يجرد كلا من الأصل والترجمة من صفة الأهلية فى الوقت نفسه، وذلك بنقائها "المطلق"، وسيلاحظ القارئ أننى أقتبس هنا من ترجمة لمقال "بنچامين"، وتعد صعوبات ترجمة هذا المقال نفسه مثالا من أمثلة مشكلات الترجمة التى يناقشها المقال.

وقد استخدم "بنچامين" صورة قوية (وإن لم تكن شديدة الوضوح) لوصف العلاقة بين الأصل والترجمة، إذ شبه تلك العلاقة بقطعتين من قطع إناء فخارى مكسور، كانتا فى الأصل متجاورتين، وهو يقول إنه لا حاجة إلى أن تكون القطعتان متشابهتين، بل يجب أن تلائما بعضهما البعض إذا ما أردنا ترميم الإناء الفخارى وإعادته إلى حالته الأصلية ككل متكامل الأجزاء. يقول "بنچامين":

إن قطع الإناء الفخاري المكسورة التي يُفترَض أن تلصق ببعضها البعض يجب أن تلائم بعضها بعضًا في أدق التفاصيل، رغم أنه ليس ضروريًا أن تكون متشابهة. وبالطريقة نفسها لا يجب أن تشبه الترجمة معنى الأصل، بل أن تجسد-بكل دقة- طريقة التعبير التي يتبعها الأصل، وبالتالي تجعلنا ندرك الأصل والترجمة باعتبارهما جزئين من لغة أكبر، تمامًا كما إن قطع الإناء الفخاري المكسور هي أجزاء منه.

وتكمن الصعوبة هنا في كيفية جعل عبارة "طريقة التعبير التي يتبعها الأصل" تطابق تأكيد "بنچامين" على أهمية ملاءمة الأصل والترجمة لبعضهما تمامًا كما تتلاءم قطعتا الفخار المتجاورتان في الإناء المكسور. فما وجه الشبه بين الحواف المفلولة المثلومة وطريقة التعبير التي يتبعها الأصل؟ ومن الممكن أيضًا أن يتساءل القارئ فيقول : "وأي قوة تتسم بها عبارة "وبالطريقة نفسها" ؟ إن هذه العبارة ترجمة لكلمة so في الأصل الألماني، وكلمة so الألمانية تلك لا تختلف في معناها كثيرًا عن so الإنجليزية، لكنها تغطي نطاقًا من المعاني يختلف قليلا عما تغطيه so الإنجليزية. فكلمة so الألمانية تعني "وكذلك، وهكذا" كما تعني "ولذلك، وبناءً عليه، وبالتالي". وهذا مثال على مشكلات ترجمة كلمة واحدة بسيطة بل من أبسط الكلمات. والتشبيه- الذي يتحدث فيه "بنچامين" عن الإناء الفخاري المكسور- يترجم العلاقة بين النص الأصلي والترجمة، تلك العلاقة محل النقاش هنا، إلى صورة. وهكذا فعبارة "وبالطريقة نفسها" هذه تصف علاقة التشابه والاختلاف بين الموضوع الحقيقي المقصود حرفيًا والتشبيه الذي يخترعه "بنچامين" ويلجأ إليه باعتباره الطريقة الوحيدة القادرة على التعبير عن تلك العلاقة. و"اللغة الأكبر" التي تتجاوز الأصل والترجمة كليهما يصورها "بنچامين" باعتبارها الإناء الفخاري الكامل، الذي يعد النص الأصلي والترجمة قطعتين مكسورتين متجاورتين منه بنفس الطريقة التي تنطبع بها آثار أقدام "هنري چيمز" القديمة والجديدة على الجليد دون أن تغطي مادة الحكاية كلها. ويوضح "بنچامين" ما يعنيه بـ"الإناء الفخاري كله" في جملة لافتة للنظر بعد فقرتين أخريين، فـ"اللغة الأكبر"

هى تلك "اللغة النقية" التى تشمل كلا من الأصل والترجمة، والتى يعطينا كل من الأصل والترجمة فكرةً عنها، وإن كانت تلك الفكرة ناقصة دومًا. وتلك اللغة الأكبر "نقية" فى حد ذاتها، بمعنى أنها غير متمايزة، وبالتالى فهى خاوية لا معنى لها؛ حيث إن المعنى يتطلب التمايز ويعتمد عليه. إن أصل اللغة والمعنى نفسه لا معنى له، تمامًا كالمطلق عند "هنرى چيمز". يقول "بنچامين" (أو مترجم مقاله إذا شئت الدقة) :

> **فى هذه اللغة النقية (التى تتجاوز حدود المعنى أو التعبير عن أى شىء، فهى ككلمة الخلق التى لا يمكن التعبير عنها، والتى تعنيها كل اللغات) أقول فى هذه اللغة النقية تجد كل المعلومات وكل المعانى وكل المقاصد نفسها فى مواجهة طبقة يصير فناؤها عندها مصيرًا محتومًا.**

الأدب باعتباره كذبة عند «بروست»:

تختلف أعمال "مارسيل بروست" (١٨٧١- ١٩٢٢) اختلافًا كبيرًا عن أعمال "دستويفسكى" و "ترولوب" و"چيمز" و "بنچامين". و عادةً ما يترجَم عنوان روايته الضخمة المسماة la recherche du temps perdu (وهى شبه سيرة ذاتية) إلى "تذكُّر الأشياء الماضية" وهى عبارة لـ"شكسبير". و هكذا يفتقر العنوان الإنجليزى إلى الدلالات شبه العلمية لكلمة recherche، فالرواية بحث فى إمكانية العثور على الزمن الضائع المفقود. ومن الموتيفات التى تتكرر فى ذلك العمل فكرة كون الأعمال الفنية - سواءً كانت رسمًا أم موسيقى أم أدبًا- تُلمح إلى وجود عدد لا حصر له من العوالم الممكنة البديلة التى لم يترجم إلا القليل منها إلى لوحات أو أصوات موسيقية أو كلمات. ويؤكد "بروست"، أو بطل روايته وراويها (والذى يخبرنا أننا يمكننا أن نناديه باسم "مارسيل") يؤكد أن كل فنان له واقعه المتخيل المختلف عن الواقع المتخيل لأى فنان آخر. ويختلف هذا عما أزعمه أنا من أن كل عمل يفتح أمامنا عالمًا مختلفًا وإن كتب تلك الأعمال كلها كاتب واحد.

غير أن "بروست" يذهب إلى أبعد مما يذهب إليه غيره ممن أستشهد بهم فى هذا الفصل، إذ يوضح العلاقة بين الفن والكذب. ومن نافلة القول أن نوضح هنا أن الربط بين الشعر والكذب أمر تقليدى. فعلى سبيل المثال يربط "السير فيليب سيدنى" بوضوح بين الاثنين فى مقاله "دفاع عن الشعر" (١٥٩٥)، حيث يزعم "سيدنى" أن الشعر لا يكذب لأنه لا يدعى أنه يقول الحقيقة. يقول "سيدنى": "إنه لا يؤكد شيئًا، وبالتالى فهو لا يكذب." ويعنى هذا أنه إذا صدَّق أحدهم ما يجىء فى الشعر؛ فإن معنى هذا أن الشعر قد صار كذبة صُدِّقَت. فلننظر مثلا إلى المقدمة التى كتبها "دانييل ديفو" لروايته "روبنسون كروزو" إذ يدعى فيها أنه ليس إلا محررًا لمذكرات حقيقية فيقول: "يؤكد المحرر أن تلك الرواية تسجيل محض للحقائق، إذ لا يبدو أن فيها أى مظهر من مظاهر الخيال." وجزآ هذه الجملة ليسا سوى كذبتين فى واقع الأمر، وليس من المستبعد أبدًا أن يخدعا قارئًا غافلا لا يدرى أنهما جزء من العمل الأدبى.

ووجه الشبه بين الأدب والكذب يتلخص فى أن العمل الأدبى والكذبة يناقضان التعبير عن الحقائق، لأنه ليس هناك ما يشهد بصحتهما فى العالم الحقيقى، كما أنهما يتشابهان فى أنه يمكن الاعتقاد بأن لهما وظيفة أدائية وذلك إذا صدقهما مصدِّق. فإذا ما قلت لك ذات يومٍ صحو : "إن السماء تمطر بغزارة" وأقنعك ما قلته لك بأن ترتدى معطف المطر. فإن جملتى تظل كاذبة، ولكنها تكون مع ذلك فعلا مؤثرًا من أفعال الكلام . فعلى سبيل المثال الجملة التى يفتتح بها "چيمز" روايته "جناحا اليمامة" (أى انتظرت "كيت كروى" مجىء والدها) جملة كاذبة إذا ما نظرنا لها من زاوية كون "كيت كروى" تلك غير موجودة فى العالم الحقيقى، ومع ذلك فإذا ما قامت تلك الكلمات بإدخال القارئ إلى العالم الخيالى لتلك الرواية (أو على الأقل إذا لعبت ذلك الدور عند القارئ الذى يصدقها ويؤمن بها) أقول إذا حدث ذلك فتلك الكلمات كاذبة على المستوى التقريرى، ولكنها من الناحية الأدائية مناسبة بحسب تعبير "چ.ل. أوستن" فى كتابه "كيف تقوم بإنجاز الأشياء بواسطة الكلمات"، وهو المرجع الكلاسيكى لنا فى نظرية أفعال الكلام.

يؤكد "بروست" - ضمناً- التشابه بين الأدب والكذب وذلك من خلال قوله نفس الشيء عن الاثنين، ففي إحدى فقرات الرواية يتحدث "بروست" عن الكاتب "بيرجوت" (وهو شخصية خيالية من شخصيات الرواية) وكيف أنه يقع دومًا فى غرام سيدات يكذبن عليه ويصدق هو كذبهن. فى تلك الفقرة يتطرق "بروست" من الخاص إلى العام فيعرض ببلاغة شديدة لقدرة الكذب -إذا ما صدقناه- على فتح أبواب مفضية إلى عوالم لم يكن لنا أن نعرفها أبدًا لولا الكذب. والالتفات من ضمير الغائب "هو" (الذى يشير إلى "بيرجوت") إلى ضمير المتكلمين "نحن" فى الإشارة إلى كذب الراوى نفسه (ومنه مثلا كذبه على حبيبته "ألبرتين") يفيد ضمنًا العموم والشمول، إذ يوحى بأن للكذب، بوجهٍ عام، قدراته الكبيرة، فإذا ما كذب أى إنسان وصدق الآخرون كذبه كان للكذب فاعلية وتأثير. ويورد "بروست" أمثلة أخرى على الكذب فيتحدث عن كذب "ألبرتين" نفسها على "مارسيل" بالتفصيل فى موضعٍ آخر من الرواية قائلا:

> **الكذب... الكذب المتقن المحكم الذى يتعلق بأناس نعرفهم، وبعلاقاتنا بهم، وبالدوافع وراء فعل معين قمنا به، والذى نصوغه بألفاظ تختلف كل الاختلاف عن الحقيقة، الكذب الذى نخفى به حقيقتنا ونموه به هوية من نحب وشعورنا نحو من يحبوننا ونشعر نحن أنهم قد صنعونا على صورتهم؛ لأنهم يظلون يُقَبِّلوننا فى الصباح والظهيرة والمساء- إن ذلك الكذب هو أحد الأشياء القليلة التى بمقدورها أن تفتح أمامنا نوافذ على الجديد والمجهول وتوقظ فينا أحاسيسنا النائمة فتجعلنا نتأمل أكوانًا لم يكن لنا أن نعرفها أبدًا لولا الكذب.**

ولاشك فى أن هذه الفقرة تشير من طرف خفى إلى أكاذيب "بروست" نفسه، والمتمثلة فى أنه اخترع بطلا "سويًا" لروايته لكنه يوحى فى الوقت نفسه- وبطريقة غير مباشرة- بالشذوذ الجنسى للكاتب، وهو ما تعكسه عدة أشياء، منها أسماء أهم النساء فى حياة "مارسيل"، إذ إن جميع تلك الأسماء ليست سوى صور مؤنثة لأسماء ذكور (مثل Gilberte و Albertine و Andreé).

وفي فقرة لاحقة يقول "بروست" نفس الشيء تقريبًا عن الفن بوجه عام (شاملا الأدب)، وذلك في سياق استماعه إلى معزوفة سباعية للموسيقار "ڤينيتول" بعد وفاة ذلك الموسيقار (الذى هو شخصية من شخصيات الرواية أيضًا)، وذلك بعد أن تم فك شفرة النوتة الموسيقية لتلك المعزوفة السباعية بصعوبة شديدة بعد وفاة كاتبها الذى كان قد استخدم فى كتابتها علامات لا تقل غموضًا عن رموز الكتابة المسمارية بحسب تعبير "مارسيل" بطل الرواية. وأثناء استماع "مارسيل" إلى المعزوفة السباعية يدرك التشابه بينها وبين أعمال "ڤينيتول" الأخرى، ويستنتج من ذلك فكرة مفادها أن كل فنان يخبرنا بشىء ما عن واقع افتراضى لا يمكن أن نعرف عنه شيئًا إلا عن طريق ذلك الفنان:

وهكذا يبدو أن كل فنان هو ابن بلدة أخرى مجهولة هو نفسه نسيها،

و هى تختلف عن أية بلدةٍ أخرى من تلك التى يبحر منها أى فنان عظيم

آخر، متوجهًا نحو الأرض ليظهر أمامنا آخر الأمر.

ويؤكد "مارسيل" أن "مؤلفى الموسيقى لا يتذكرون- فى الواقع- ذلك الوطن الأم، غير أنهم يظلون طوال حياتهم فى حالة لا شعورية من التناغم مع ذلك الوطن، وكأن أوتارهم مضبوطة على أنغامه، وهكذا فإن البهجة تجتاحهم وتُسكِرهم إذا ما غنوا على أنغام ذلك الوطن.

ولو لم يتم فك شفرة النوتة الموسيقية تلك لما أمكننا ولوج ذلك "الوطن المفقود"، وطن "ڤينيتول"، تمامًا كما أنه لم يكن من الممكن لنا أن نعرف شيئًا عن العالم الخاص بالديوان المسمى "أسطورة القرون" أو ديوان "تأملات" لو توفى "هوجو" قبل كتابتهما، وينطبق ذلك أيضًا على عالم رواية "تذكر الأشياء الماضية" (أو البحث عن الزمن المفقود) لو توفى "بروست" فى عام ١٩١٠:

ولظل إنجاز "ڤينيتول" الحقيقى مجرد إمكانية أو احتمال..

ولظل مجهولا لنا تمامًا كتلك العوالم التى لا يصل إليها إدراكنا،

والتى لن نعرف عنها شيئًا أبدًا.

ويبدو لنا جليًا هنا أن تلك العوالم البديلة التى لا حصر لها موجودة مسبقًا بالفعل فى رأى "بروست" وأن الفنانين والموسيقيين والكُتّاب يكشفون تلك العوالم ولا يخترعونها. وتصل بعض تلك العوالم الحقيقية الممكنة إلى عالم حياتنا اليومية من خلال الرسم أو الموسيقى أو الأدب، ومع ذلك فلو تم تدمير كل نسخة من ديوان "تأملات" لهوجو ورواية "البحث عن الزمن المفقود" لبروست أو لو تم تدمير نوتة معزوفة "ڤينيتول" السباعية فلن يؤثر ذلك فى تلك العوالم بل ستظل قائمة، فمن حسن حظنا أن تلك الأعمال وغيرها موجودة وأنها تسمح لنا بالوصول إلى ما يمكن وصفه بأنه نبع الشباب الدائم الذى لا ينفك ماؤه يتدفق دون توقف وبلا انقطاع. ويتيح لنا ذلك الكنز المسمى بالأعمال الفنية الفرصة لمضاعفة حياتنا أضعافًا كثيرة وتغييرها وتنويعها تنويعات لا حصر لها. يقول "مارسيل":

> **إن رحلة الاكتشاف الوحيدة الحقيقية ونبع الشباب الحقيقى والوحيد لا يكون ... إلا برؤية الكون من خلال عينى إنسان آخر، بل من خلال عيون المئات من الأناس الآخرين، فنرى بذلك المئات من العوالم التى يراها كل منهم، بل العوالم التى يكونها كل منهم، وهو ما يمكننا تحقيقه من خلال أمثال "إلستير" (وهو الرسام فى رواية "بروست")، وأمثال "ڤينيتول".**

•موريس بلانشو• وأغنية مغويات البحر:

يعد "موريس بلانشو" واحدًا من أعظم نقاد الأدب فى القرن العشرين بلا شك، وهو يناقش فى مقالاته أعمال عدد كبير و متنوع من الكُتّاب، بما فى ذلك الأمريكيون منهم مثل "هنرى چيمز" و"هرمان ملفل". وفى الوقت نفسه تقدم مقالات "بلانشو" بحثًا مستمرًا متجددًا متعمقًا عن إجابة للسؤال القائل : "ما الأدب؟" وقد كتب "بلانشو" مقالا عن "بروست" أسماه تجربة "بروست" وهو الأهم بين مجموعة مقالاته عن "بروست"، وهو القسم الثانى من مقال طويل اسمه "أغنية مغويات البحر: مواجهة

الخيالي". و"أغنية مغويات البحر" هو المقال الذى يفتتح به "بلانشو" كتابه المسمى "الكتاب الآتى"، وهو كتاب يضم مجموعة من مقالاته، وتتفق قراءة "بلانشو" لـ"بروست" مع قراءتى فيما يتعلق بتمييزه بين رؤيتين مختلفتين للزمن عند "بروست"، إحداهما ذلك التسامى الشهير للزمن قرب نهاية الرواية إذ يوجد زمنان جنبًا إلى جنب، فقبيل نهاية الرواية يقدم "بروست" مشهدًا هو ذروة الأحداث، وهو المشهد الذى يسير فيه "مارسيل" فوق أحجار الطريق غير الممهدة أمام منزل "جيرمانتيه" فى "باريس" فينتابه شعور يُذكره بشعور مماثل راوده وهو يسير-قبل أعوام- على الأحجار غير المستوية أمام كنيسة القديس سانت مارك فى "فينيسيا"، ويبدو له الأمر وكأنه استرد الزمن الماضى.

بيد أن "بلانشو" يرى محقًا أن تجربة استعادة الزمن المفقود تلك تضلل العديد من القراء والنقاد. أما تجربة "بروست" الحقيقية فهى ما يسميه "بلانشو" un peu de temps à l'état pur أو "قطعة من الزمن فى حالتها المحضة الصرفة"، ويرى "بلانشو" أن ذلك الزمن النقى هو زمن خارج الزمن أو ذلك "الزمن الآخر" أو "زمن الصورة":

> **نعم.. فى ذلك الزمن النقى يصبح كل شىء صورة، ويصبح جوهر تلك الصورة خارجيًا تمامًا، لا سِرِّيَّة فيه، و مع ذلك فإن ذلك الجوهر يستحيل النفاذ إليه إذ يظل أكثر غموضًا مما يفكر فيه المرء فى قرارة نفسه، وهو جوهر لا دلالة له، ولكنه يجذبنا نحو أعماق كل معنى ممكن. هو جوهر خفى لكنه ظاهر للعيان، يتسم بنفس ما تتكون منه قدرة مغويات البحر على فَتْن المرء وجذبه من غياب حاضر أو حضور غائب.**

ويرى "بلانشو" أن ذلك الزمن الآخر هو أصل الكتابة، فهو "سر الكتابة" على حد قوله، ويقود ذلك الزمن الآخر عملية التحول التى تتعرض لها جميع تجارب "بروست" الدنيوية فتصير ذلك الفراغ الخيالى الذى يصبح كل شىء فيه صورة. ويؤكد "بلانشو" أن الشىء الجوهرى عند "بروست" هو "ذلك الكشف الذى يحدث له فجأة وفى الوقت نفسه بالتدريج

حيـن يستـحوذ عليه زمن آخر ويلقى به إلى قلب الزمن المتـحول، حيث يصيـر الزمن النقى تحت إمرة "بروست"، ويلعب ذلك الزمن النقى دور مبدأ التحول ومبدأ الخيـالى، كما يكون ذلك الزمن النقى فراغًا هو نفسه حقيقة القدرة على الكتابة."

إذن يتحدث "بلانشـو" عن زمـن آخـر نقـى، تمامًا كمفهوم "بنچامين" للغة النقية، أو الكلمة الجامعة والتى لا معنى لها فى نفس الوقت، أو مساحة للخيـالى هو موطن لتحول لا يتوقف.. تحول يحصل فجأة وبالتدريج فى نفس الوقت. تلك هـى الخصـائص الأساسيـة لسر الكتـابة عند "بروست" فى رأى "بلانشـو". وفى القسم الأول من "أغنية مغويات البحر" يستخدم "بلانشو"قصة لقاء "أوديسيوس" بمغويات البحر إذ تصير عنده رمـزًا "لمواجهة الخيالى" بـوجه عـام، أو إذا شئت الدقـة فالقصـة رمـزية وغير رمـزية، إذ إنها الحقيقة كاملة غير منقوصة. وبهذا فإن من بين رؤى الكـتَّـاب والنقاد المختلفة عن مفـهوم الأدب (والتى عرضـتها سلفًا) تكون الرؤية الأقرب لرؤية "بلانشـو" هـى رؤية "چيمز" القائمة على فكرة مادة الحكاية النقية الصـافية، تلك المادة التى يقوم "چيمز" بتشبيهها بمساحة شاسعة من الجليد الذى لا ملامح له.

وقد يدهشنا ذلك خاصةً فى ظل ما نعرفه عن كل من "بلانشو" و"چيمز"، كما أن فكرة "بنچامين" عن اللغة النقية تقـترب كثيرًا من مفـهوم "الزمن النقى" الذى يقدمه "بلانشـو". ويـؤمـن مـعظـم الكـتـاب الآخـرين الذين ناقـشت أفكارهـم فى هذا الفـصل (كما أؤمن أنا) بأن العمل الأدبى الفعلى (أى الكلمات المطبوعة على الورق) هـى تجَسُّد لأحداث موجودة بالفعل فى عالم خيالى بكل ثراء تفاصيلها، وهى تنتظر (ربما إلى أجل غير مسمى) أن تقوم الكلمات بتجسيدها. وقد كان هذا شـعورى العفوى تجاه "عائلة روبنسون السويسرية".

بيد أن "بلانشـو" يرى أن عـالم الخيـال نفسـه- بالرغم من كونه مـصـدر كل ذلك الثراء والتعقيد الذى نلمسه فى العـالم الأدبى- عالم بلا ملامح، عالم فارغ خاوٍ، كحالة العماء التى كان عليها الكون قبل الخليقة (وينطبق ذلك أيضـًا على رؤية "چيمز" إلى حد ما) وتعبر قصة "أوديسيوس" مع مغويات البحر عن ذلك أو-بمعنى أدق- فإن هذه القصة

هى نفسها تجسد لذلك التناقض الذى يتسم به أصل الأدب. وحين يتناول "بلانشو" أعمال "بروست" نجد أن قراءته لقصة "أوديسيوس" مع مغويات البحر تلك تقوم على التمييز بين نوعين من الزمن. إذ يتذكر القارئ أنه فى "الأوديسة" تقوم "كيركى" العرافة بتحذير "أوديسيوس" من مغويتى البحر اللتين ستقابلانه هو وطاقم سفينته، وهكذا فإن مغويات البحر يلاقين المرء فى ثنائيات شبيهة بالثنائيات الشريرة الكثيرة التى تظهر فى "المحاكمة" لكافكا. إن مغوية واحدة منهن أكثر من كافية، فما بالك باثنتين؟ إن اثنتين معًا أكثر من اللازم، إذ تبدوان كنوع من الازدواجية المزعجة الخارقة للطبيعة يعكس فيها الشىء نفسه كالمرآة. وفى كتابه المسمى "الغريب" يذكر "فرويد" مضاعفة الأشخاص على ذلك النحو كصورة من صور الغريب، فمن الغريب أن يواجه المرء صورة من ذاته وجهًا لوجه، كما هو الحال مع مغويات البحر، أو مع التوائم.

وتقترح "كيركى" على "أوديسيوس" أن يسد آذان بحارته بالشمع، وأن يأمر هؤلاء البحارة بأن يشدوا وثاقه إلى صارى السفينة بحيث يمكنه سماع أغنية مغويات البحر دون أن يكون بمقدوره الاستجابة لإغوائهن، وبهذا تجتاز سفينته جزيرتهم بأمان. أما عن كلمات الأغنية التى سمعها "أوديسيوس" فقد سجلها "هوميروس" فى أوديسته، دون اللحن بطبيعة الحال. بيد أن تلك الأغنية التى نراها فى أوديسة "هوميروس" ليست سوى تمهيد للأغنية الحقيقية، والتى من المفترض أن يسمعها "أوديسيوس" وبحارته إذا ما غادروا سفينتهم وهبطوا جزيرة المغويات. إن أغنية المغويات تكون نوعًا من الاستشراف دائمًا، فهى إشارة نحو المستقبل، إذ يقلن: "اقترب يا "أوديسيوس" الذائع الصيت.. يا زهرة النبل والفروسية فى "إيكيا"، ولتُرِح سفينتك هنا ريثما تسمع أصواتنا، فلم يبحر ملاح بسفينته السوداء متجاوزًا تلك البقعة دون أن يصغى أولا إلى تلك الألحان العذبة التى تفيض من بين شفاهنا، ولم يصغ ملاح إلى تلك الألحان إلا وأطربته وزادته حكمة".

وقد حذرت "كيركى" "أوديسيوس" قائلة له إنه لو هبط هو وبحارته إلى تلك الجزيرة فإنهم سيصيرون عظامًا نخرة تقوم أشعة الشمس بتبييضها، تمامًا كعظام من سبقهم إلى تلك الجزيرة من ضحايا المغويات.

ويفتتح "بلانشو" مقاله بما ذكرته سابقًا من أن أغنية مغويات البحر لأوديسيوس ليست أغنيتهن المنشودة الأصلية وإنما هى وعد بأغنية أخرى، غير أن "بلانشو" يتجاوز حدود نص "هوميروس" فيقدم قراءة له تقوم على رؤية أغنية المغويات كتجسد لعلاقة الأدب بأصوله التى هى دومًا سابقة عليه أو تالية له أو فى مكان آخر، لكنها لا تكون حاضرة فيه أبدًا، الأمر الذى يجعل أغنية المغويات غير مُرضية. يقول بلانشو:

> **من الواضح أن مغويات البحر قد غنين بالفعل، ولكن غناءهن لم يكن مرضيًا، فهو يشير ضمنًا و حسب إلى الجهة التى تقع فيها مصادر الأغنية الحقيقية، أو مكامن السعادة فى الأغنية الحقيقية. ومع ذلك فمن خلال أغنيتهن الناقصة تلك-التى تستشرف أغنية لم تأتِ بعد- فإنهن يرشدن البحارة إلى تلك المساحة التى يبتدئ فيها الغناء الحقيقى.**

لكن المشكلة أن المكان الذى يبدأ فيه الغناء الحقيقى هو نفسه المكان الذى يتوقف فيه الغناء، وبالطريقة نفسها (أو بطريقة مشابهة إذا شئت الدقة) يتلاشى كل المعنى فى اللغة النقية، أو فى الكلمة التى لا تتخذ هيئة الكلمة، والتى يفترض "والتر بنچامين" أنها معنى الأصل والترجمة كليهما. يقول "بلانشو":

> **ما هو ذلك المكان؟ إنه مكان سيختفى فيه الشىء الوحيد الباقى لأنه فى ذلك المكان – الذى هو مكان الأصل والمصدر- اختفت الموسيقى نفسها اختفاءً كاملا يفوق اختفاءها فى أى مكانٍ آخر من العالم. إنه يشبه بحرًا يغرق فيه الأحياء، وقد سُدَّت آذانهم، بل إن المغويات أنفسهن سيختفين فيه يومًا ما كدليل على حسن نيتهن.**

ويتضح للقارئ هنا أن "بلانشو" يرى أصل الأغنية كصمت أجوف مطبق مشؤوم. إنه صمت بحر ابتلع شخصًا غرق فى أعماقه، أو صمت صحراء جافة جرداء لم تطأ رمالها قدم. يقول "بلانشو":

ما يقع خلف هذا ليس سوى صحراء.. إن المنطقة التى وُلِدَت فيها الموسيقى هى المكان الوحيد الذى يخلو من الموسيقى تمامًا.. إنها مكان عقيم أجدب يكون أثر الصمت فيه شبيهًا بأثر الضوضاء إذ يدفن الصمت كل مدخل مفضى إلى الأغنية داخل أى شخص عرف تلك الأغنية يومًا.

ويميز "بلانشو" بين نوعين من الأدب على أساس العلاقة بينهما وبين أصل الأغنية الصامت هذا، أولهما الرواية، والتى يوحى "بلانشو" أن بداياتها موجودة فى "الأوديسة" التى تروى قصة وصول "أوديسيوس" الماكر إلى جزيرة المغويات سالمًا بعد نجاته من مغامرات أخرى، وبمهارة يجد "أوديسيوس" طريقة لسماع المغويات دون الوقوع تحت تأثيرهن، أى إنه يسمعهن وينجو منهن فى الوقت نفسه، وبهذا يمكنه المضى فى طريقه وخوض مغامرات أخرى تقوده آخر الأمر إلى أحضان زوجته "بنلوبى" حيث يعيش حياة زوجية طويلة هادئة هانئة. ولا يبدو "بلانشو" معجبًا بالرواية ولا بـ"أوديسيوس" (وتعبير"عدم الإعجاب" هو تعبير أقل حدة عما يشعر به "بلانشو" فى الحقيقة)، إذ يرى أن الدافع الخفى الذى يحرك الرواية دائمًا يتلخص فى رغبة فى كبح جماح المواجهة بينها - أى الرواية- وبين الخيالى الذى هو أصل الرواية السرى، أو رغبة فى تجاهل تلك المواجهة وإخفائها والتعتيم عليها ونسيانها، الأمر الذى يجعل الرواية "أكثر الأنواع الأدبية جاذبية، أو ذلك النوع الأدبى الذى- من خلال تحفظه وعدميته المبهجة- يأخذ على عاتقه مهمة نسيان ذلك الذى تُحِط الأنواع الأدبية الأخرى من شأنه إذ تسميه تلك الأنواع الأخرى الجوهرى". وأعتقد أن "بلانشو" يقصد أن "سر الأدب" أكثر من جوهرى، بل هو الجوهرى مضاعفًا أضعافًا ثلاثة.

أما النوع الآخر من الأدب فهو عكس الرواية، وهو ما يسميه "بلانشو" بالـ récit وتترجم "ليديا ديفيز" الكلمة ترجمة "مضللة" نوعًا ما إذ تترجمها إلى "الحكاية"، ويقوم "بلانشو" بتعريف الحكاية المزعومة باعتبارها ذلك النوع الأدبى الذى يركز على المواجهة مع الخيالى، ومن ذلك "الحكايات" المثيرة للاهتمام التى أبدعها "بلانشو" نفسه، كحكاية "عقوبة الإعدام" و "جنون اليوم"، إلخ. ويقول "بلانشو" إن قصة "أوديسيوس"

مع مغويات البحر "حكاية" مدفونة داخل "الأوديسة" التى تنتمى بشكل عام إلى مجال الرواية. أما مثال الحكاية الآخر الذى يورده "بلانشو" فهو تلك الرواية المضادة الضخمة "موبى ديك"، الأمر الذى قد يثير دهشتنا، إذ إننا نعرف أن الحكاية تكون قصيرة عادةً. ووضع "بلانشو" رواية "ملقل" على قدم المساواة مع "الأوديسة" يوحى بأن الحكاية تنتهى عادةً إلى أحد مصيرين؛ فإما أن يموت البطل إذ يبتلعه الخيالى، أو الصورة، أو الصمت الأصلى (كما هو الحال مع "أهاب" فى "موبى ديك") أو ينجو البطل لكنه يعيش فى حالة رفض ونسيان (كما يحدث مع "أوديسيوس" فى "أوديسة هوميروس").

ورغم أن "بلانشو" لا يقول ذلك فى مقاله فعادةً ما تتميز الحكاية (أكثر من غيرها من الأنواع الأدبية) بوجود بطلين؛ أحدهما يموت، ويعيش الآخر ليروى القصة (وينطبق ذلك على حكايات "بلانشو" نفسها). فمثلا يعيش "مارلو" بعد وفاة "كورتيز" فى رواية - أو "حكاية" - "چوزيف كونراد" المسماة "قلب الظلمة"، وينجو "إسماعيل"، راوى الحكاية فى "موبى ديك"، من غرق السفينة "بيكود" ويعيش بعد بطلها "أهاب" ويظل طافيًا وقد تعلق بنعش "كوى كويج" وذلك كى يتمكن من قص الحكاية التى نقرؤها. يجب أن يكون راوى الحكاية ناجيًا، فلكى تكون هناك حكاية فلابد من بقاء شخصٍ ما فى قيد الحياة كى يحكيها. وفى رواية "قلب الظلمة" يصوغ "مارلو" العلاقة بين ذلك الذى يعبر إلى "اللامرئى" وذلك الذى ينجو صياغةً بليغةً إذ يقول:

> **وليست محنتى هى أكثر ما أتذكر، ليست تلك الرؤيا الرمادية التى لا شكل لها، والمليئة بالألم الجسدى، والاستهانة بكل شىء، بما فى ذلك ألمى نفسه وغيره مما مصيره الزوال هى أشد ما أتذكر، بل محنة "كورتيز" التى بدا لى أننى عشتها معه، مع أنه خاض الرحلة الأخيرة فقفز من فوق الحافة بينما أتيحت لى الفرصة كى أبعد قدمى المترددة عنها، وربما يكمن الفرق كله فى هذا. ربما كانت الحكمة كلها، والحقيقة كلها والصدق كله مضغوطين فى تلك اللحظة الزمنية التى لا تقدر بثمن.. تلك اللحظة التى نجتاز فيها عتبة اللامرئى، ربما!**

لابد بالطبع أن يقول "كونراد" "ربما" لأنه أنَّى للمرء أن يعرف إذا لم يجتز تلك العتبة بنفسه؟ إن الموتى لا يحكون الحكايات كما نعرف جميعًا، ولا يمكن أن يعيش إنسانٌ الموتَ مع غيره (لو جاز لنا استخدام كلمة "يعيش" فى هذا السياق).

فى حكاية "عقوبة الإعدام" التى كتبها "بلانشو" يروى الحكاية شخص عاش بعد وفاة شخصية أخرى، وفى "جنون اليوم" يكون الراوى ناجيًا أيضًا، لكنه ناجٍ من مصيره الشخصى، إذ إنه يتعرض لصدمة فظيعة لكنه يعيش بعدها وقد اكتسب بصيرة تكاد تعميه، كما يمكن أن نقول إن جميع كتابات "بلانشو" النقدية تبدو وكأنها بقلم شخص نجا من موته. إن "بلانشو" الناقد يضم فى إهابه بطلى حكاية "عقوبة الإعدام" تمامًا كما أن "أوديسيوس" هو الرجل الوحيد الذى سمع أغنية المغويات لكنه ظل مع ذلك حيًا، غير أن أية محاولة لتوضيح ذلك ستأخذنى بعيدًا جدًا عن الموضوع الرئيس، إذ ستضطرنى مثلا إلى تقديم قراءة لذلك العمل الشبيه بالسيرة الذاتية الذى كتبه "بلانشو" فى مرحلة متأخرة، وعنوانه "لحظة موتى" (١٩٩٤)، إذ تخبرنا تلك "الحكاية" القصيرة كيف ينجو شخص (ربما هو "موريس بلانشو" نفسه) من مواجهة له مع كتيبة إعدام نازية أثناء الاحتلال الألمانى لفرنسا أثناء الحرب العالمية الثانية.

وبقيت نقطة واحدة "جوهرية" يجب توضيحها بشأن ما يقوله "بلانشو" فى "أغنية مغويات البحر" عن "سر الكتابة". لقد سبق أن قلت إن قصة "أوديسيوس" مع المغويات ليست تمثيلا رمزيًا لعلاقة الأدب بأصوله، إذ يقول "بلانشو" فى إصرار "ليست تلك قصة رمزية". فلماذا هى ليست قصة رمزية؟ الإجابة هى أن الكلمات المكتوبة على الصفحات ليست نقلا أو تمثيلا للفراغ الخيالى، ذلك الفراغ الذى يصير كل شىء فيه صورة. بعبارة أخرى، ليست الكلمات المطبوعة على الصفحات طريقة للتعبير بشكل آخر (أو - بالأحرى- بشكل بسيط يسهل فهمه) عن شىء "سرى" ويقتصر فهمه دونًا على فئة قليلة (وهو ما ينطبق على القصص الرمزية الحقيقية). لا؛ إن الكلمات كما خطتها يد الكاتب على الصفحة، أو كما يقرؤها القارئ - الواحدة تلو الأخرى - هى فيما يبدو الحركة الزمنية التى يأتى من خلالها ذلك الأصل إلى الوجود. ففى مفارقة ظاهرية تجمع بين فكرة الخلق وفكرة الاكتشاف التى سبق أن أشرت إليها تقوم كلمات "الحكاية"

ببعث الحياة فى نقطة الأصل تلك، وفى الوقت نفسه تميط تلك الكلمات اللثام عن تلك النقطة فتكشفها ويتضح لنا أن نقطة الأصل تلك كانت دومًا موجودة حيث هى. ويصوغ "بلانشو" تلك المفارقة، التى هى سر الكتابة الحقيقى، صياغة أنيقة بليغة فيقول:

> **إن "الحكاية" هى "حركة فى اتجاه نقطة، وليست تلك النقطة مجهولة غامضة غريبة فحسب ولكنها أيضًا بمعزل عن تلك الحركة، ولا يبدو أن لتلك النقطة أى وجود سابق، لكن لا بديل عنها فى الوقت نفسه إذ إن الحكاية تستمد قدرتها على الجذب من تلك النقطة وحدها دون غيرها حتى إنه لا يمكن للرواية أن "تبدأ" قبل الوصول إلى تلك النقطة، ومع ذلك فالحكاية وحركتها غير المتوقعة وحسب هى ما يخلق الفراغ الذى تصير فيه النقطة حقيقة قوية مغرية فاتنة.**

إن كلمة "حركة" كلمة بالغة الأهمية هنا، وهى تتكرر ثلاث مرات. وهى تشير إلى الحركة المكانية، أو الانتقال من كلمة إلى كلمة فى الصفحة وفى الوقت نفسه تشير إلى انتقال البطل من تجربة إلى أخرى، كما تشير إلى حركة الزمن التى لا تتوقف أثناء مضيه إلى الأمام نحو هدف مستقبلى لا يمكن إدراكه أبدًا، وهو هدف يتضح دومًا انتماؤه أيضًا إلى ماضٍ سحيق سحيق.. إلى ذلك "الزمن الآخر" أو "الزمن الذى لا زمن فيه"، والذى يبدو "بلانشو" مشغولا به حد الهوس فى مقالاته و "حكاياته".

ونجد مثالا على ذلك الهوس فى مقال لـ"بلانشو" لاحق على مقاله "أغنيات مغويات البحر". يقدم "بلانشو" فى ذلك المقال وصفًا لافتًا مبهرًا لمسيرة لا تنتهى يقطع السائرون فيها صحراء "الخيالى" ويظلون يسيرون ويسيرون دون أن يصلوا إلى أى مكان. وينسب "بلانشو" تلك المسيرة إلى شخصية "بارتلبى" التى أبدعها "ملفل" فى قصته القصيرة التى عنوانها "بارتلبى الكاتب العمومى"، إذ يقوم "بلانشو" بقراءة مقولة "بارتلبى" "أوثر ألا أفعل" موضحًا أن "بارتلبى" يتضاعف ويتضاعف المرة تلو الأخرى حتى يصير جيشًا كاملا من "الرجال المحطمين". ويقول "بلانشو":

إن جملة "أوثر ألا أفعل" التى ينطق بها "بارتلبى" تنتمى إلى تلك اللانهائية التى يتسم بها الصبر. ولا يمكن لأى تدخل جدلى أن يسيطر على تلك السلبية. لقد سقطنا خارج الوجود والكينونة التى يروح الرجال المحطمون ويغدون بخطوات منتظمة بطيئة خارجها فيبدون وكأنهم لا يتحركون.

الأدب باعتباره الآخر بكل ما فيه : «چاك دريدا» :

وآخر من يشاركنى الرأى فى أن الأعمال الأدبية لا تحيلنا إلى العالم الحقيقى الواقعى ولكن إلى عالم بديل موجود وقائم بذاته هو "چاك دريدا" (١٩٣٠- ٢٠٠٤). ويبدو "دريدا" معجبًا أشد الإعجاب بـ"بلانشو"، وقد كتب عنه بأسلوب رفيع بليغ فى كثيرٍ من مقالاته، الأمر الذى يجعل المرء يتوقع أن يكون مفهوم "دريدا" للأدب شديد الشبه بمفهوم "بلانشو" . يقول "دريدا": "إن "بلانشو" ينتظر أن نصل إليه فنقرأه ونعيد قراءته... وإننى لأعترف بأننى لم أتصوره وقد سبقنا إلى هذا الحد قبل الآن."، بيد أن المرء يفاجأ عند قراءته أكثر إجابات "دريدا" صراحةً ومباشرةً على سؤال "ما الأدب؟"، إذ يتضح لنا أن تلك الإجابة تعكس آراء "إدموند هوسرل"، الأب الروحى للظاهراتية الحديثة، أكثر مما تعكس آراء "بلانشو" ، كما أن تعريف "دريدا" للأدب يُعَد من ضمن آرائه التى لا ينكر تأثره فيها بآراء "چان بول سارتر" (إذ يندر أن يعترف "دريدا" بذلك التأثر). وأكثر تعريفات الأدب وضوحًا عند "دريدا" نجدها فى:

١) عرضه للرسالة الجامعية التى تقدم بها إلى جامعة "السوربون" فى مرحلة متأخرة من حياته لنيل درجة الدكتوراه. وعنوان ذلك العرض "وقت الرسالة: علامات ترقيم".

٢) فى مقال بعنوان "عواطف مشبوبة".

٣) فى "النفس: اختراع الآخر".

٤) فى مقابلة أجراها مع "چاك أوتريدچ" كى يجعلها مقدمة لكتابه الذى جمع فيه مقالات "چاك دريدا" عن الأدب، وعنوان ذلك الكتاب "أفعال أدبية".

وسأكتفى بمناقشة فقرتين، إحداهما من "وقت الرسالة" والثانية من "النفس: اختراع الآخر"، والفقرتان أكثر ما يوضح اتفاق تعريف "دريدا" للأدب مع ذلك المفهوم الذى أؤكده فى هذا الكتاب، والقائل بأن العمل الأدبى هو تجاوب مع أو تسجيل لعالم بديل قائم وثابت وموجود مسبقًا .

فى "وقت الرسالة" قال "دريدا" لمن حضروا المناقشة إنه طالما كان الأدب اهتمامه الأول و الأبقى، بل إن الاهتمام بالأدب قد سبق عنده الاهتمام بالفلسفة، ولكى يؤكد ذلك قال إنه فى عام ١٩٥٧ ، أى قبل حصوله على درجة الدكتوراه بسبب كتاباته المنوعة عن "هيجل" بأعوام كثر، كان قد "سجل" (كما يقولون فى "فرنسا") رسالة موضوعها "معنوية الشىء الأدبى".

ورغم أن "دريدا" لم يتم كتابة تلك الرسالة ذات الموضوع الأدبى قط فمن الممكن أن نقول إن كل ما كتبه عن الأدب كان موجهًا نحو إنجاز ذلك المشروع. وقد جعلته كل مقالاته وكتبه عن الأدب–مجتمعةً– واحدًا من أعظم نقاد الأدب ومُنظريه فى القرن العشرين.

وما المفترض أن تعنيه عبارة "معنوية الشىء الأدبى" تلك؟ تساعدنا جملة نجدها فى "وقت الرسالة" على الوقوف على الإجابة، إذ يقول "دريدا":

> **كان الأمر بالنسبة لى يعنى أن أخضع (بشىء من العنف) التكنيكات التى تقدمها الظاهراتية المتسامية بحيث يمكن من خلالها تلبية ما نحتاج إليه من رسم ملامح نظرية أدبية جديدة.. نظرية تدور حول الشىء الأدبى، والذى هو نوع غريب وخاص جدًا من الأشياء المعنوية، ومعنوية الشىء الأدبى هى معنوية مقيدة، كما قال "هوسرل" باللغة "الطبيعية" المزعومة، فالناتج الأدبى شىء لا ينتمى لمجال الحسابات ولا يمكن إخضاعه للغة الأرقام والحسابات، ومع ذلك فهو يختلف عن نواتج الفن التشكيلى أو الفنون الموسيقية، أو بعبارة أخرى يختلف عن كل الأمثلة التى يوردها "هوسرل" مستحسنًا ومفضلا إياها فى تحليله للشيئية المعنوية.**

إن مصطلح "الشيء الأدبى" الذى يستخدمه "دريدا" هو نتاج عملية دمج يصبح العمل الأدبى فيها جزءًا من نظرية الشيء عند "هوسرل"، أو نظرية الشيء عند الظاهراتيين بصفة عامة. والشيء هو أى شيء يمكن أن "ينويه" الوعى، والمقصود "بالنية" هنا ذلك المفهوم الغريب الخاص الذى وضعه لها "هوسرل" إذ قال إن النية هى توجه الوعى نحو شيء ما، والوعى عند الظاهراتيين هو دائمًا وعى بشيء ما ، فليس هناك ما يمكن تسميته بالوعى الفارغ أو العارى، ومن ضمن الأشياء التى لا حصر لها والتى يمكن للوعى أن يعيها الأشياء الأدبية.

ما الذى يقصده "دريدا" باستخدام مصطلحات "هوسرل" والحديث عن العمل الأدبى باعتباره شيئًا معنويًا؟ أسهل طريقة للإجابة على هذا السؤال تكون باستعارة مثال من علم الهندسة. وجدير بالذكر هنا أن من بين أوائل الكتب التى كتبها "دريدا" ترجمة لكتاب "هوسرل" المسمى "أصل الهندسة"، وقد صدَّره "دريدا" بمثال تقديمى طويل. ولننتقل إلى المثال: إن المثلث يعد شيئًا معنويًا لأنه سيظل موجودًا حتى لو فنيت كل المثلثات الفعلية، سواء المرسومة على الورق أو المجسمة بطريقة أخرى، أو حتى تلك التى تنتج مصادفة من تقاطع أفرع الأشجار.

ولقد سلَّم "دريدا" فى رسالته غير المكتوبة بأن العمل الأدبى مقيد باللغة الطبيعية (كما رأينا)، مما يعنى أن الترجمة تنتهك العمل الأدبى وتطعن فيه، بينما الأشياء المعنوية الخاضعة لعلم الحساب ولغة الأرقام أشياء "عالمية" من حيث المبدأ، إذ لا تعتمد على أى "لغة طبيعية". وهذا – بالمناسبة – افتراض مُشكِل، وكلمة "مشكل" هى أقل ما يمكن أن يقال. ورغم تسليمه بالفارق بين الأدب والحساب أو الرياضيات فإن "دريدا" يقول إن الشيء الأدبى الذى "ينويه" وعى القارئ حين يقرأ "البحث عن الزمن المفقود" لـ"بروست" أو "الآمال الكبرى" لـ"ديكنز" مثلا سيظل قائمًا موجودًا حتى لو فنيت جميع نسخ هذين العملين الأدبيين، بل إن هذين الشيئين الأدبيين سيكونان موجودين قائمين

حتى ولو لم يكتب "بروست" أو "ديكنز" روايته أصلا. و ها نحن مرةً ثانيةً نواجه ذلك المفهوم الغريب والمعارض بقوة لما قد يوحى به الحدس.. ذلك المفهوم القائم فى تجربتى الطفولية مع "عائلة روبنسون السويسرية"، والذى يتلخص فى أن كلمات العمل الأدبى لا تخلق ذلك العالم الذى تحكى عنه، بل تكشفه وحسب، أو تميط اللثام عنه فيراه القارئ.

أما "النفس: اختراع الآخر" فهو قراءة لقصيدة قصيرة كتبها "فرانسيس بونج". وقد كتب "دريدا" ذلك المقال فى نفس وقت كتابة "وقت الرسالة" تقريباً، وهو يؤكد التزام "دريدا" بالمفهوم الذى قدمه للأدب فى "وقت الرسالة"، إذ يزعم أن العمل الأدبى ليس اختراعًا بمعنى الاختلاق، بل بالمعنى الآخر القديم، إذ كانت كلمة inventing تعنى قديمًا "العثور على" أو "اكتشاف". ويُعَرِّف "دريدا" ما "يجده" الكاتب أو "يكتشفه" قائلا إنه "الآخر" بكل ما فى الكلمة من معنى ويقول "دريدا":

> **إن العمل الأدبى- باعتباره تسجيلا لفظيًا لشىء معنوى- لا يمكن اكتشافه إلا من خلال الآخر، من خلال مجىء الآخر الذى يقول "تعال"، والذى تبدو له الاستجابة لـ"تعال" أخرى بمثابة الاكتشاف الوحيد المرغوب فيه والذى يجدر الاهتمام به.**

إن كاتب العمل الأدبى يكتب ذلك العمل تلبيةً لواجب لا ينفك يلح حتى يستجيب له الكاتب، فهو مفروض عليه فرضاً، ألا وهو ضرورة تحويل "مادة الحكاية" (تعبير "هنرى جيمس") إلى حالة مادية أخرى لا مادة لها، ألا و هى الكلمات.

من كل بستان زهرة:

"دستويفسكى" و "جيمز" و "ترولوب" و "بروست" و "بلانشو" و "دريدا". يا لها من زهور لا يمكن أن تنتمى لبستان واحد! و مع ذلك فإن كلا منهم- بطريقته الخاصة - يؤيد زعمى أن كل عمل أدبى يخبرنا عن واقع بديل مختلف ومتفرد وفريد، واقع يتجاوز الواقع، ولا يعتمد ذلك الواقع فى وجوده على الكلمات، إذ يبدو أن الكلمات تكشفه وحسب، ولا تخلقه أو تصنعه، و ما من طريقة يمكن اتباعها للتأكد من صحة ذلك الزعم،

لكننى أصر على أن عدم توافر طريقة للتأكد لا يعنى بأى حال من الأحوال أن الأعمال الأدبية مرتبطة بالعالم الحقيقى، بل إن الأعمال الأدبية تتبع طريقة الإحلال، فتستخدم الكلمات التى تشير إلى الواقع الاجتماعى والسيكولوجى والتاريخى والطبيعى كى تسمى بها تلك العوالم فوق الواقعية التى تخترعها أو تكتشفها. وكما قلت فإن قراءة تلك الأعمال هو طريقة للتواجد فى العالم المادى الفعلى، إذ تعاود الأعمال الأدبية دخول "العالم الحقيقى" على هيئة تغيرات حاسمة قاطعة تتبدى فى معتقدات وسلوكيات من يقرؤون تلك الأعمال الأدبية.

الفصل الرابع

لماذا ينبغي أن نقرأ الأدب؟

العوالم الواقعية الافتراضية مفيدة لك:

لم يعد من الشائع في أيامنا النظر إلى الأدب باعتباره مدخلا إلى عوالم افتراضية لا يمكن للمرء معرفة أي شيء عنها إلا من خلال الأدب، كما أوضحت سلفاً، بل إن الفكرة قد تبدو غريبة شاذة أو ملغزة غامضة في نظر الكثيرين، إن لم يكن في نظر الأغلبية. بعبارة أخرى ستبدو هذه النظرة إلى الأدب عبثية سخيفة، اللهم إلا إذا كان المرء ممن يتمتعون بتلك الموهبة الاستثنائية التي تتيح للمرء التأمل فيما يحدث أثناء قراءته عملا أدبيًا. كما أن معظم الناس في أيامنا هذه لن يجدوا في تلك النظرة إلى الأدب ما يجعل قراءة الأدب أمرًا ضروريًا، ومع ذلك فإنني أرى أن تلك النظرة إلى الأدب سبب كافٍ لإقناع المرء بقراءة الأدب، فواقع الأمر أن البشر بطبيعتهم لا يميلون إلى العيش في عوالم خيالية و حسب بل إنهم أيضًا يحتاجون إلى ذلك بكل تأكيد، وتلك الحاجة إلى العيش في عوالم خيالية ليست ظاهرة غير صحية في حد ذاتها.

ومع ذلك فلا يقتصر الأمر على هذا، بل إن لتلك العوالم فوق الواقعية قدرة لا يجب أن نستهين بها على تكوين أفعالنا التي نمارسها وتحديد أحكامنا التي نصدرها في العالم الحقيقي، ولا يشترط أن يكون تأثيرها على أفعالنا وأحكامنا إيجابيًا بالضرورة. وعادة ما يُرضي الإنسان حاجته إلى دخول عوالم خيالية بصورة أو بأخرى، فإن لم يكن ذلك عن طريق قراءة الأعمال الأدبية فبوساطة ممارسة ألعاب الفيديو، أو مشاهدة الأفلام، أو الفيديو كليب، فمن الصعب تخيل ثقافة تخلو تمامًا من أي صورة من صور الحكي

وقص الأقاصيص أو الغناء، سواء كان القص أو الغناء شفاهة أو مكتوبًا بخط اليد أو مطبوعًا أو من خلال السينما أو الكمبيوتر، ويتصادف هنا أن ما نسميه أدبًا فى الثقافة الغربية ليس إلا صورة هامة من صور الخيالى، فهو نوع خيالى ظهر وتطور خلال فترة تاريخية قصيرة نوعًا ما، سادتها الثقافة الورقية.

إن هذه الإجابة على سؤال "لماذا ينبغى أن نقرأ الأدب؟" ترضينى، فهى تتفق وفهمى للأدب، ذلك الفهم الذى صاحبنى طوال حياتى، كما تتفق والأسباب التى تجعلنى مقتنعًا بأن قراءة الأدب شىء جيد. بيد أن هناك إجابات كثيرة مختلفة على هذا السؤال قد أنتجتها الثقافة الغربية على مدى تاريخها، بل لقد أجاب البعض على سؤال آخر أيضًا هو "لماذا ينبغى ألا نقرأ الأدب؟"، فقدموا إجابات لا تقل اختلافًا عن بعضها البعض عن إجابات السؤال الذى أطرحه هنا. وغالبًا ما يؤمن الشخص نفسه بأكثر من إجابة على هذا السؤال، وتعيش جميعها بداخله كقناعات يتمسك بها، كما تتواجد جنبًا إلى جنب فى نفس اللحظة التاريخية من عمر حضارة معينة. نعم؛ طالما تعايشت هذه الإجابات المتعددة مع بعضها البعض فى صورة خليط غير متجانس، غير أن ذلك لم يشغل الناس أو يزعجهم كثيرًا، فطالما سلَّم الغربيون للأدب بمرجعية وسلطان كبيرين، بطريقة أو بأخرى، فلم يبد لنا يومًا أنه من السخف أن نتصرف فى حياتنا اليومية ونتخذ القرارات ونصدر الأحكام استنادًا إلى الأدب، فمن الذى منح الأدب صفة المرجعية تلك؟ أو ما عساه أن يكون مصدرها؟

ليس الكتاب المقدس أدبًا:

إن مصدر تلك المرجعية التى يتمتع بها الأدب شيئان هما الحضارة الإغريقية والكتاب المقدس، شأن الأدب فى ذلك شأن سائر عناصر الثقافة الغربية، وقد وصل ذلك الميراث إلينا بعد أن تعرض– أثناء رحلته– لتغيرات كثيرة، واتخذ منعطفات عديدة غيرته عبر القرون الطويلة التى قطعها حتى وصلنا، ولا يزال ذلك التراث ملكًا لنا لو أننا ننتمى إلى الثقافة الغربية بصورها المختلفة المعاصرة، وهذه هى الحقيقة، حتى ولو كان الأدب – بمفهومنا الحديث له – اختراعًا حديثًا ظهر مع ظهور ثقافة الطباعة.

بيد أنه ينبغى أن نتذكر هنا أن "أفلاطون" (٤٢٧-٣٤٨ق.م.) وأرسطو (٣٨٤-٢٢ ق.م.) والكتاب المقدس ليسوا البداية التى ليس قبلها شىء، فالكتاب المقدس، وكتابات "أفلاطون" و "أرسطو" تحوى جميعًا شذرات من أفكار وقصص وافتراضات أقدم بكثير من الكتاب المقدس نفسه والفيلسوفين الإغريقيين ذاتيهما. ففى كتابه "أفلاطون والأفلاطونية" يتحدث "ولتر باتر"، ذلك الكاتب المنتمى إلى حقبة متأخرة من العصر الفيكتورى، عن تلك الخاصية من خصائص كتابات "أفلاطون" مستخدمًا أربع صور جميلة، فيقول إن كتابات "أفلاطون" تشبه حَجَرًا يحتوى على حفرية بداخله، أو هى كالرَّق الممسوح، أى كاللوح الذى يُكتَب عليه ثم يُمحى ما كُتِبَ ويكتب عليه ثانيةً وهكذا، وتظل الحروف التى محيت ظاهرة قليلا خلف الكتابة الجديدة، أو هى نسيج غُزِلَ من خيوط كانت مغزولة فى السابق ثم جرى فكها واستخدامها مرةً أخرى، أو كجسد يجدد أعضاءه مع الزمن بنفسه. يقول "باتر":

> **وقد ترك المفكرون الأوائل المتسمون بالصبر بعض الآثار على بناء فلسفته (وينطبق ذلك حتى على من كان قد رحل منذ زمن بعيد حين وضع "أفلاطون" فلسفته). إنهم فى كل موضع منه، ولا تبدو آثارهم تلك فى كتاباته كنحتٍ فى ركنٍ من أركان صرح.. ليست نحتًا ضالا يبدو شاهدًا على زمنٍ أقدم من زمن الصرح يصادفه المرء هنا أو هناك بين النقوش الأحدث (فلا يعبأ به)، بل هى كآثار حياة عضوية غابرة فى قلب الحجارة ذاتها التى يقيم صرحه بها. ولا نعتبر مبالغين إذا قلنا إنه بالرغم من مذاق الجِدَّة الذى نجده فى كتابات "أفلاطون" فإنه لا شىء فى كتاباته جديد كل الجدة، أو ، كما هو الحال مع نواتج العبقرية الإنسانية الأصيلة الأخرى، فإن ما يبدو جديدًا هو قديم أيضًا. إن كتاباته رَقٌ ممسوح، أو نسيج من خيوط كانت مستخدمة سابقًا، أو هى كهيكل الحيوان نفسه، فإن كل ذرة فيه عاشت وماتت مرات كثيرة.**

وما يقوله "باتر" عن "أفلاطون" يَصْدُق على الكتاب المقدس أيضـاً، فالكتاب المقدس نص "تراكمى" أو "رسوبى" إن كانت هناك نصوص "رسوبية"، فهو يتكون من طبقات متراكمة فوق بعضها البعض، و هى طبقات ذات طبيعة غير متجانسة نوعًا ما، بيد أن سبب رجوعى إلى الكتاب المقدس وإلى "أفلاطون" و "أرسطو" هنا هو أن جميع المفاهيم التى تتحدث عن وظيفة الأدب قد وضعت بطريقة إعادة الغـزْل تلك، فهى مغزولة من أفكار قديمة موجودة فى تلك "الأصول" التى هى بدورها ليست أصولا.

وإننى لأتردد فى النظر إلى الكتاب المقدس باعتباره أدبًا، فالمرجعية التى اكتسبها الكتاب المقدس، باعتباره كلمة الرب، أقوى بكثيرٍ من المرجعية الممنوحة للأدب الدنيوى فى ثقافتنا، وذلك بالرغم من أن مرجعية الأدب فى ثقافتنا عظيمة لا يُستهان بها. إن أسباب قراءتنا (أو امتناعنا عن قراءة) قصة "إبراهيم" وولده "إسحق" فى سِفر التكوين تختلف كثيرًا عن أسباب قراءتنا (أو امتناعنا عن قراءة) أعمال "ديكنز" أو "وردزورث" أو "شكسبير" أو حتى "دانتى" أو "ملتون" (رغم أن هذين الأخيرين شاعران دينيان). إن ما يتطلبه النص المقدس من القارئ يختلف اختلافًا كبيرًا عما تتطلبه النصوص الدنيوية، ورغم ذلك فإننا ننظر إلى الكتاب المقدس باعتباره الكتاب النموذجى، فنسخه المختلفة هى النصوص الأساسية التى قامت عليها ديانتان من الديانات الكتابية العظيمة الثلاث، ألا و هما اليهودية والمسيحية، فهو بالنسبة لهاتين الديانتين كالقرآن بالنسبة للديانة الكتابية الثالثة، أو الإسلام.

ولم يكن للمسيحية أن تنتشر فتصير ديانة عالمية لولا توفر النسخ المطبوعة الرخيصة من الكتاب المقدس المسيحى، أو العهد الجديد، وقد تـُرجِمَ الكتاب المقدس إلى جميع اللغات تقريبًا، وقد ارتبطت البروتستانتية بالثقافة الورقية، شأنها فى ذلك شأن الأدب، كما ارتبطت أيضًا بالإمبريالية الغربية. وأينما ارتفع العلم البريطانى قامت التجارة، أما العلم البريطانى نفسه فقد كان عادةً ما يلحق بالتبشيريين الذين كانوا يذهبون إلى البلاد الغريبة لنشر المسيحية فيها. و هكذا فقد كان التبشيريون يسبقون المستعمرين عادةً.

وقد قدم الكتاب المقدس (والأدب الإغريقى أيضـاً) النماذج التى تـمَـثَّلَتها معظم الأنواع الأدبية الدنيوية الغربية. فكانت المزامير نموذجًا احتذاه الشعراء فى كتابة الشعر الغنائى. وكانت قصة النبى "يعقوب" عليه السلام نموذجًا للملحمة (أو "المليحمة" على الأقل)، كما وجد الأدب نموذجًا للرؤى التنبؤية فى "أشعياء" و "أرمياء" و "حزقيال"، ناهيك بالأنبياء الأقل شأنًا، ابتداءً من " دانيال" و "يوشع" و انتهاءً بـ"زكريا" و "ملاخى". ووجدت الأعمال التاريخية نموذجًا لها فى سفر أخبار الأيام الأول وسفر أخبار الأيام الثانى والإصحاح الأول والثانى من "سفر الملوك"، ووجدت الأعمال القصصية نموذجًا لها فى قصة "راعوث" و قصة "إستر" وغيرها من النماذج الحكائية الرائعة فى "سفر التكوين" و "سفر الخروج"، والأمثال فى "سفر الأمثال"، والحكاية الرمزية ذات المغزى الأخلاقى فى مثيلاتها التى يعج بها الكتاب المقدس، والتى يقصها "يسوع" على حوارييه والمؤمنين فى الأناجيل الأربعة، كما أوحت رسائل "بولس الرسول" فى العهد الجديد للأدباء باستخدام الخطاب أو الرسالة كنوع أدبى. لا شك أن هناك فاصلاً زمنيًا بين القديس "بولس الرسول" ورواية "كلاريسا" التى كتبها "صمويل رتشاردسون" لكن هذا لا ينفى أن روايات الرسائل الأوروبية العظيمة التى شاعت فى القرنين السابع عشر والثامن عشر (على يد "رتشاردسون" (١٦٨٩-١٧٦١)، و "آفرا بين" (١٦٤٠-١٦٨٩) و "كوديرو دى لا كلو" (١٧٤١-١٨٠٣) وآخرين) لم يكن استيحاؤها مما سبقها من كتب تضم رسائل المشاهير لبعضهم وحسب، وإنما تأثر من كتبوها أيضًا برسائل "بولس الرسول" التى نقرؤها فى "العهد الجديد"، أو رسائل "يعقوب" أو "يوحنا" أو "يهوذا" فقد كانت رسائل العهد الجديد موجهة إلى أشخاص محددين، إما مجموعات (كالرسائل الموجهة إلى أهل رومية ، أو أهل مدينة "فليبى" أو أهل مدينة "كورنثوس" أو العبرانيين، إلخ)، أو أفراد (كما هو الحال فى رسالة "يوحنا" الثالثة الموجهة إلى "جايوس")، وفى الوقت نفسه فقد نُشِرت هذه الرسائل آخر الأمر فصارت فى متناول يد الجميع فلا يتوجب على المرء أن يكون رومانيًا كى يقرأ رسالة رسولية موجهة إلى الرومان، وبالطريقة نفسها تقدم الأعمال الأدبية مدخلا سحريًا إلى رسائل "باميلا" أو خطابات "ڤولمون" فى رواية "علاقات خطرة" .

ومنذ طباعته للمرة الأولى فى عام ١٥٣٥ صار الكتاب المقدس "العمل الأدبى" الذى لا تخلو منه مكتبة أى أسرة، واستمر الحال على هذا المنوال لأجيال وأجيال، وذلك بالمعنى القديم لكلمة "أدب" (إذ ارتبطت تلك الكلمة قديمًا بالكتابة، بغض النظر عما إذا كانت تلك الكتابة أدبية أم لا). وقد كان "چون رَسْكِن" واحداً من هؤلاء الذين كانوا لا يزالون يقرؤون الكتاب المقدس بانتظام ومن بدايته إلى نهايته كل عام فى القرن التاسع عشر. وأفترض أنه كان يشرع فى قراءته فى اليوم الأول من يناير من كل عام. وينظر المسيحيون فى الغرب إلى الكتاب المقدس باعتباره مرجعية لا جدال فيها لكونه كلمة الرب. وقد تم إملاء هذه الكلمة على العديد من الكتبة الملهمين والرسل، واعتمدتها أرفع الكنائس والسلطات فى الدولة. وقد سميت نسخة الملك "چيمز" من الكتاب المقدس (١٦١١) بهذا الاسم لأنها نُقِّحَت وأعدت للطبع فى عهد هذا الملك، أما "النسخة المعتمدة" فقد "اختيرت كى تقرأ فى الكنائس"، أو – بعبارة أخرى- اختيرت كى تُقرأ فى تلك الكنائس الممثلة للكنيسة الإنجليزية (بعد انفصالها عن الكنيسة الكاثوليكية فى روما فى عهد الملك "هنرى الثامن")، وهو ما يعنى أن تلك المرجعية لا مزيد عليها. وهى سبب قوى جداً لقراءة ذلك "الأدب".

وفى حالة نسخة الملك "چيمز" نجد أن قوة الكتاب المقدس ترتبط بقوة الدولة وسلطتها، ويبدو أن ذلك الارتباط بين مرجعية النص وقوة الدولة قد تم استلهامه فى منح الأدب مرجعيته، بطريقة أو بأخرى، إذ ظهر فى القرون الأخيرة اتجاه نحو اعتماد الدولة مرجعية الكتاب المقدس والمصادقة عليها. ويَصْدُق هذا أيضًا على الدول التى تفصل صراحةً بين الكنيسة والدولة، كالولايات المتحدة الأمريكية، ولعل تلك الصلة بين سلطة الدولة والدين هى السبب فى أنه حين يقرأ المرء نسخة إلكترونية من الكتاب المقدس قد يكون مصدرها أى مكان فى العالم فإن تلك النسخة لا يكون لها نفس المرجعية الملزمة للقارئ التى تتمتع بها النسخ الورقية المطبوعة، أو هذا رأيى أنا على الأقل.

هجوم «أفلاطون» على رواة الشعر، وما نتج عن ذلك الهجوم:

قال "ألفريد نورث وايتهيد" إن الثقافة الغربية كلها ليست إلا حاشية تشرح ما قدمه "أفلاطون"، بغض النظر عن كون إنتاج "أفلاطون" نفسه مستلهمًا من أعمال آخرين. ويصدق هذا على أفكار "أفلاطون" عن الشعر وكذا على أفكاره ومفاهيمه الهامة الأخرى. وقد كان لـ"أفلاطون" نظريتان تبرران قراءة الأدب، أو – إذا شئت الدقة – كان عنده سببان لعدم قراءة الأدب، و هما سببان يختلفان كل الاختلاف عن بعضهما البعض، وقد ظلت أصداء كلا السببين تتردد طوال القرون التى تلت "أفلاطون"، ولا يزال السببان رائجين حتى فى أيامنا هذه وإن قام كل منهما بالتنكر فاتخذ مظهرًا مختلفًا عن مظهره الأصلى.

فى محاورته الشهيرة المسماة "آيون" يقدم "أفلاطون" إحدى نظرياته عن الشعر على لسان "سقراط"، وفى صورة ساخرة، إذ ينظر فى "آيون" إلى الشاعر (أو الراوى، مثل "آيون" نفسه) كشخص على جانب من الخطورة، ويبين أن الآلهة تنطق بالوحى من خلال ذلك الشاعر. ويستخدم "سقراط" فى محاورته المفترضة مع "آيون" صورة شاعت واشتهرت هى صورة المغناطيس الذى يشد إليه ثلاث حلقات معدنية فتنتظم فى هيئة سلسلة، فيقول إن راوى الشعر هو الحلقة الثالثة فى تلك السلسلة. فالصوت الأول الذى يسمعه الناس فى القصيدة (والذى هو المسؤول عنها والمرجعية الوحيدة فيها) هو صوت الإله أو ربة الشعر. فعلى سبيل المثال تبتدئ كلٌ من ملحمتى "هوميروس" الشهيرتين " الإلياذة" و"الأوديسة" بطلب العون من ربة الشعر والتضرع إليها. إذ يقول "هوميروس" فى البيت الأول من "الإلياذة" (فى ترجمة "روبرت فتزجيرالد") "فليكن الغضب أغنيتك الآن، أيتها الخالدة"، ويقول فى البيت الأول من "الأوديسة " (والترجمة لـ"فتزجيرالد" أيضًا): "فلتغنى من خلالى، أيا ربة الشعر، وقصى القصة من خلالى".
إذن فذلك التضرع يوحى ضمنًا بأن "هوميروس" ليس مؤلف هذه الملاحم، بل هو وسيط تُنشَد هاتان الملحمتان من خلاله وحسب، فهو هنا تمامًا كتلك الدمى الخشبية التى يقدم بها المتكلمون من بطونهم عروضهم الترفيهية. فربة الشعر تتكلم من خلاله.
أما الراوى فهو الحلقة الثانية فى سلسلة "سقراط" المعدنية تلك، فهو حين يتلو تلك الملاحم على السامعين يقوم ببث تلك القوة، التى مصدرها ربة الشعر، والتى انتقلت

إليـه عن طريق "هومـيروس"، ليـوصلهـا إلى السـامـعين، فـهـو وسـيط بين "هومـيروس" والجـمـهور. بيد أننا لو قـرأنا مـا بين السطور هنا فـسنكتـشف أن "سـقـراط" (وربما "أفلاطون" أيضـًا) يلقى بظلال من الشك والسـخرية على مزاعم راوى الشعـر، فيـمكننا أن نقـرأ مـحـاورة "آيون" بكونهـا أول عمـل يرمى إلى تفنيد زعم الشـعـراء بأنهـم يُوحى إليهم من قِبَل الآلهة، ذلك الزعم الذى يعد ركنـًا من ثقافتنا الغربية الأدبية.

وعـلاوةً على ذلك فـإن "سـقـراط" (وربمـا "أفـلاطون" أيضـًا) يرى أن الشـاعـر الملهم خطر لأنه يمـثل اعـتـراضـًا لمسـار الوضـع القـائم، إذ يفـتـرض أن ذلك الشـاعـر يسـتـمد سلطتـه ومرجـعيتـه مما وراء الطبيعة كما رأينا. ومن الصـعب تحـديد مدى السـخرية فى مديح "سقراط" لـ"آيون" بسبب كون الأخير جزءًا من السلسلة المغنطة التى توصل ما أُلْهِمَ به "هوميروس" إلى "آيون" باعتباره راويًا لشـعـر "هوميروس"، غير أنه من الخطأ أيضـًا أن نعتبر ذلك المديح صادقـًا كل الصدق. يقول "سقراط":

> **فالشـاعر شىء خفـيف مجنح، وهو مـقدس، وليس بوسعـه أن يقول الشـعـر إلا إذا أتاه الوحى، فـإذا مـا أتاه الوحى صـار فى حـالةٍ يرثى لها إذ يفقد كل مـا له من سيطرةٍ على عقله. فليس بإمكان إنسان قول الشعر أو إنشاد النبوءات طالما هو مسيطر على عقله.**

ولا يبدو هذا لى مديحًا خالصـًا للشاعر.

ولو أخذ المرء على عاتقه مهمة رصد تاريخ ذلك الزعم القـائل بأن الشـاعر يُوحى له لكان الناتج كتـابًا طويلا طويلا جدًا. وسـيبدأ ذلك الكتـاب من عند الأنبيـاء العبرانيين والشـعـراء ورواة الملاحم الإغريق، ثم سـيعـرج على المتصـوفـة المسيـحـيين فى العـصـور الوسطى، الذين كانوا يزعمـون انكشـاف الحجب أمامـهم، ومـا أكثرهـم، وقـد كـان هؤلاء يُحرَقون غالبًا بتهمة الهرطقة، أو يُطـوَّبون، أى يرفعون إلى مصـاف القديسـين. ثم يأتى الدور بعد ذلك على البروتسـتـانتيين، فـمـا أكثـر البروتسـتـانتـيين الذين زعمـوا أن الرب يوحى لهم، و منهم على سبيل المثـال "چون بنيان"، ثم يفقد ذلك المفـهوم الصـبغة الدينية ويكتسب صبـغةً دنيوية فيما آمن به الشـعـراء الرومـانسـيون من أن الإلهام أمـر ميتافيزيقى.

من مثل ذلك ما زعمه الشاعر الرومانسى "شلى" فى مقاله "دفاعًا عن الشعر" مستخدمًا صورة طالما أعجب بها "چيمزچويس"، إذ يقول "شلى": "يشبه العقل أثناء الإبداع جمرة يكاد بصيصها يخبو، غير أنها بتأثير شىء ما غير مرئى (ربما كان ريحًا تهب من حينٍ إلى آخر) تنبعث فيها الحياة فتتألق لبعض الوقت.".

يرى "شلى" أن الشعراء هم "المشرِّعون غير الرسميين فى هذا العالم". و هم مشرِّعون لأنهم هم الطريق التى تسلكها القوى الإلهية المصدر كى تصل إلى المجتمع فتغيره وتعيد تشكيله، فهذه القوى الإلهية المصدر تسرى وتتدفق فى الشاعر ثم تفيض من داخله إلى الخارج لتغير المجتمع.

وعبارة "المشرعون غير الرسميين فى هذا العالم" أكثر تعقيدًا مما تبدو للوهلة الأولى، فالشعراء فى هذه العبارة هم واضعو القوانين التى تحكم المجتمع ويسير بمقتضاها ويُسَيِّر شؤونه وفقًا لها، وهكذا فإن الشعراء يلعبون نفس الدور الذى لعبه "موسى" و "لايكرجوس" اللذان وضعا القوانين الأساسية لحضارتين مختلفتين هما الحضارة العبرانية والحضارة الإسبرطية على الترتيب. بيد أن الشعراء عند "شلى" مشرعون "غير رسميين" (وعلامات التنصيص إضافة من عندى)، وهم ماضون دومًا فى مهمة تشكيل البشر وإعادة تشكيلهم، تلك المهمة التى لا تنتهى أبدًا، وبشكل شخصى أرى أن هذا يعنى أن الشعراء يقومون بعملهم مشرعين فى الخفاء، سرًا، خفيةً، خلسةً، دون أن يراهم أحد. فالناس- فى حالة الشعراء- لا يدركون ما يجرى لهم على أيدى هؤلاء الشعراء، بعكس الناس فى حالة "موسى" و"لايكرجوس": حيث تُعلَن القوانين على الملأ. ففى حالة "موسى" على سبيل المثال كُتِبَت الوصايا العشر على الألواح بعد نزول "موسى" من على الجبل بحيث يكون بوسع كل إنسان أن يقرأها. أما فى حالة الشعراء فإن ما يقوله "شلى" يوحى بأن الشعراء مشرعون لأنهم يغرسون فى من يقرؤون أعمالهم الأفكار والافتراضات الأيديولوچية، والتى هى قواعد غير رسمية يؤمن بها الإنسان بشكل تلقائى- أى دون أن يتعمد أو يقصد أن يؤمن بها- وتحكم سلوكه فى مجتمع معين.

ونجد صورًا مختلفة من هذا الرأى فى ما كتبه المتخصصون المحدثون فى النقد الأدبى لاسيما دعاة التاريخية الجديدة والدراسات الثقافية. فعلى سبيل المثال قد يؤكد

هؤلاء أن روايات "أنتونى ترولوب" تدعم- بل ربما تخلق- ذلك الافتراض القائل بأن الوقوع فى الحب هو شىء حقيقى موجود فى هذه الحياة، إذ علَّمنا "ترولوب" أنه ينبغى على الفتاة أن تتعامل مع أى عرض زواج فى ضوء مشاعرها نحو من يتقدم لها، أى توافق أو ترفض وفقًا لما إذا كانت تحب المتقدم لها أم لا، وهى الفكرة التى كثيراً ما يؤكدها "ترولوب" ويصرح بها، إذ إنه مثلا يقول فى سيرته الذاتية، متحدثًا عن ليدى "جلينكورا" فى روايته "هل يمكنك أن تسامحها؟".

من الخطأ، بل هو خطأ فادح أن تُجبَر الفتاة على الزواج من رجلٍ لا تحبه، ولا شك أن ذلك الخطأ يزداد فداحةً إذا كان هناك رجل آخر تحبه الفتاة." وهذه الأفكار التى يبثها "ترولوب" هنا ليست تُتَّبع دومًا، فهى ليست دائمًا مؤثرة، بل تختلف درجة تأثيرها باختلاف الزمان والمكان. إن تمتع الأدب بدرجة من السلطة والمرجعية فى زمان ومكان معين هو ما يُرسى ويرسخ تلك الأفكار فيجعل الناس ينظرون إليها باعتبارها مُسلَّمات غير قابلة للنقاش مهما اختلف الزمان والمكان، فمفهوم "الوقوع فى الحب" يحكم سلوك المرء ويؤثر فى تصرفاته وطريقة حكمه على الأشياء فى ثقافة معينة وفى زمن معين. وهكذا فإن "ترولوب" يعد مشرعًا غير رسمى اضطلع بمهمة غرس معتقد جديد فى نفوس قرائه.

وكما أن سخرية "سقراط" تطعن فى مزاعم الشعر والشعراء فإن أرباب النقد الثقافى يحاولون تحريرنا من المعتقدات التى نقبلها بلا نقاش ونُسلِّم بها، وذلك بمحاولة إقناعنا بأن هذه المسلمات المزعومة هى افتراضات أيديولوچية ليس إلا، لا حقائق ثابتة أبدية. ويبدو أن ما يفعلونه أمر يهدف إلى الصالح العام، لكن يبقى السؤال: بماذا نملأ الفراغ الذى تخلفه تلك الافتراضات الأيديولوچية فينا حين نتحرر منها؟ ماذا نستبدل بالأيديولوچية إذا ما تحررنا جميعًا منها كما يريد أرباب النقد الثقافى هؤلاء؟ وغالبًا فالإجابة هى: إننا نستبدل بها مجموعة أخرى من المعتقدات الأيديولوچية! إذ يمكننا تعريف أبناء الحضارة الواحدة أو الثقافة الواحدة قائلين إنهم مجموعة تشكل مجتمعًا يقبل جميع أفراده نفس الافتراضات فيما يتعلق بالقيم والسلوك والحكم على السلوك والأحداث والأفعال. وهكذا فمن الممكن أن يقال إن من بين الأسباب القوية لقراءة الأدب كون قراءته واحدة من أسرع الطرق التى تتيح للمرء أن يندمج فى الثقافة التى ينتمى

إليها (بصرف النظر عما إذا كان ذلك الأمر أمرًا جيدًا أم لا)، وقد كانت تلك واحدة من أهم المهام التى نهض بها أدب الطفل المنشور فى عصر الثقافة الورقية، أما الآن فقد دخلت تلك المهمة فى نطاق تخصص التلفاز والسينما والأغانى، كما أن قراءة الأدب هى أسرع طريقة للولوج إلى عالم ثقافة ليست ثقافتك، هذا إذا فرضنا أن الولوج إلى عالم ثقافة أخرى أمر ممكن، وإذا فرضنا أن المرء قد يرغب فى ذلك حقًا.

لماذا كان «أفلاطون» يخشى الشعر إلى هذا الحد؟

أما عن مفهوم "أفلاطون" الثانى للشعر، والذى يؤكده فى محاورته الشهيرة "الجمهورية"، فلا يصعب على المرء القطع بأنه مفهوم سلبى (بعكس مفهومه فى "آيون" حيث السخرية مستترة كما رأينا). ولهذا المفهوم تاريخه الذى لا يقل عراقةً عن تاريخ المفهوم الأول، وهو مثله أيضًا لا يزال شائعًا. ففى "الجمهورية " يدين "أفلاطون" الشعر ويُجَرِّم الشعراء وينفيهم خارج جمهوريته لمجرد أن الشعر "محاكاة" ناجحة، إذ يرى "أفلاطون" أن المحاكاة شىء سيئ وذلك لسببين، أولهما يكمن فى أن المحاكاة ليست إلا اشتقاقًا، أو شيئًا فرعيًا أو ثانويًا، وليست الأصل أو الشىء الحقيقى، وبهذا فهى زائفة، حتى وإن كانت دقيقة أشد ما تكون الدقة. يقول "أفلاطون" مثلا إن الفِراش لا يعدو كونه محاكاة لفكرة "الفِراش" المثالية المجردة، أو ذلك النموذج المعنوى الذى يعد كل فراش حقيقى نسخة منه منقولة عنه، وبالتالى فإن اللوحات التى تُرسَم للأسِرَّة، أو وصف الأسِرَّة فى الشعر (كوصف "هوميروس" للفراش الذى جمع "أوديسيوس" بزوجته، ذلك الفراش ذو الأعمدة المصنوعة من جذع شجرة زيتون حية لا تزال تضرب بجذورها فى الأرض) يبعد عن الحقيقة بخطوتين، فهو نسخة من نسخة، ولذا فمن يحتاجه؟

أما ثانى مأخذ "أفلاطون" على الشعر والتى تجعله يرفضه فهى طريقة تمثيل الأشخاص فى الأعمال الأدبية، إذ يرى "أفلاطون" أن تلك الطريقة تفسد القراء، فالشعر جذاب أخاذ. والقراء يتخيلون أنهم هم الأبطال أو البطلات الذين يقرؤون عنهم، وهذا خطأ لأن الناس يجب أن يظلوا كما هم وعلى ما هم عليه، واستقامتهم الأخلاقية

تتوقف على ذلك، أما الشعر فهو يحول الناس جميعًا إلى ممثلين وممثلات، والجميع يعلمون بالطبع أن الممثلين والممثلات أشخاص فاسقون لا أخلاق لهم، ويفترض "أفلاطون" أن المتحدث فى "الإلياذة" و"الأوديسة" هو "هوميروس" نفسه، لا راوٍ اخترعه الشاعر لهذا الغرض. وطالما تحدث "هوميروس" بصوته هو فهو ملتزم بما تمليه الأخلاق، أما حين يشرع فى التظاهر بأنه "أوديسيوس" ويأخذ فى رواية جزء من قصته فإن اللاأخلاقية تبدأ حينئذ.

ومن ضمن المشكلات التى يسببها موضوع التظاهر هذا هو أنه ما من سبيل إلى وضع حد لذلك التظاهر متى شرع الشخص فيه. وينظر "أفلاطون" إلى موضوع التظاهر هذا باعتباره سلسلة، ولا يخلو كلامه من التمييز الجنسى والتعصب إذ يقول إن التظاهر يجعل الرجال نساءً ثم حيوانات ثم جمادات، وهكذا تمضى السلسلة من سيء إلى أسوأ فى رأى "أفلاطون" حتى يتردى الرجل آخر الأمر إلى أسفل درك الانحطاط. وجدير بالذكر أن "أفلاطون" إذ يؤكد ذلك الخطر الفظيع الذى يتسبب فيه الشعر فإنه يتفق والنظرة الكلاسيكية التقليدية للمحاكاة، والتى سادت ثقافتنا الغربية، فالمحاكاة تصير نوعًا من الجنون إذ يتجرد الإنسان من إنسانيته والرجل من ذكورته! فأفلاطون لا ينكر أن للشعر سلطته، لكنها سلطة قوامها الشر المحض المطلق، ولذا ينبغى نفى الشاعر من جمهورية "أفلاطون" أو مدينته الفاضلة. وهذا الرأى الذى يسوقه "أفلاطون" هنا هو أقوى الحجج التى سيقت للتدليل على أنه ينبغى علينا ألا نقرأ الأدب، بيد أنه يجب أن نضع فى اعتبارنا أن "أفلاطون" يجرم لعب الأدوار بينما يتقمص هو نفسه شخصية "سقراط" هنا، وليس هذا فقط، بل إنه يقدم هجومه الشرس على الأدب فى صورة بالغة الفخامة من صور الأدب، ألا وهى المحاورات الأفلاطونية. وقد أكد "نيتشه" أن تلك المحاورات الأفلاطونية قد قامت على أطلال أنواع أدبية سابقة عرفها الإغريق، وأنها قد حملت فى طياتها بذور النوع الأدبى الأكثر تحديدًا بالنسبة لنا فى أيامنا هذه، أو الرواية.

يقول "أفلاطون":

يقول "سقراط" وإذن فلن نسمح لمن هم فى عهدتنا- والذين نتوسم فيهم أنهم رجال صالحون- أن يلعبوا أدوار النساء، فهم

رجال، ولن نسمح لهم بمحاكاة امرأة – سواء كانت شابة أم عجوز– فى شجارها مع زوجها، وتحديها للأرباب، وتفاخرها الصخاب، وغرورها وتفاهتها، ولن نسمح لهم أيضًا بمحاكاة النساء وقد أصابهن سوء الحظ فأخذن ينحن وبولولن ويلمن أقدارهن وقد ذهب بهن الحزن كل مذهب، ناهيك بأن نسمح لهم بمحاكاة النساء وقد أضناهن الهوى وتدلهن فى العشق، أو و هن يعانين آلام المخاض، ولن نسمح لهم كذلك بمحاكاة العبيد من الذكور أو الإناث و هم يؤدون ما يؤديه العبيد عادةً من مهام.. ولا مجال لأن نسمح لهم بمحاكاة الأشرار من الرجال. أعنى الرجال الجبناء الذين يفعلون عكس الأشياء التى تحدثنا عنها للتو (أى الأشياء التى يفعلها الرجال الشجعان غير السكارى الأتقياء الأحرار).. نعم.. لن نسمح لهم بمحاكاة الأشرار من الرجال و هم يشتمون بعضهم بعضًا ويسخرون من بعضهم البعض، ويتحدثون بالفاحش البذىء من الكلام، سواء كانوا سكارى أم غير سكارى، ولن نسمح لهم بمحاكاتهم فى ارتكابهم أى نوع من أنواع الخطايا فى حق أنفسهم أو فى حق غيرهم، سواء بالفعل أو بالقول. كما أرى أنه ينبغى ألا يعتادوا تقليد المجانين فى كلامهم وأقوالهم، ناهيك بأفعالهم، فبينما ينبغى أن يكون لديهم المعلومات عن المجانين والأشرار فإنه ينبغى ألا يفعلوا أيًا من أفعالهم وألا يقلدوهم.

– فهل سيسمح لهم بأن يحاكوا الحدادين وغيرهم من أصحاب الصنائع والحرف، أو من يقومون بالتجديف فى المراكب أو من يصيحون معلنين الوقت فى الشوارع أو ما شابه ذلك؟

فقال "أديمانتوس": " وأنّى لهم أن يفعلوا إن كانوا سيُمنَعون من مجرد الالتفات إلى مثل هؤلاء؟"

- وماذا عن صهيل الخيول وخوار الثيران و خرير الأنهار وهدير الأمواج وهزيم الرعد وجميع ما شابه ذلك؟

- لا .. لقد مُنعوا من الجنون ومن تشبيه أنفسهم بالمجانين.

ومن الواضح فى هذه الفقرة البليغة أن احتقار "أفلاطون" للشعر والمحاكاة بوجه عام (أو بمعنى أصح ذلك الاحتقار نفسه الذى ينسبه إلى "سقراط") يرتبط بلا شك بما عرف عنه من احتقار غريب للجسد، إذ لا يرى "أفلاطون" فى الجسد سوى مرحلة أو خطوة نحو الروح المتحررة من الجسد، وذلك فى أفضل الأحوال. فهو يخبرنا فى محاورة "فايدروس" مثلا أن الحب الجسدى الجنسى يجب أن يرتقى ويسمو حتى يصير حبًا للروح، فإذا ما نظرنا إلى ملحمتى "هوميروس" لوجدناهما تدوران حول الحب والحرب، و هما نشاطان جسديان إلى حد بعيد، و محاكاة الحب والحرب تقيد الروح وتربطها بقبرها الدنيوى: الجسد. ولذا فيجب أن تُمنَع مثل تلك المحاكاة من المدينة الفاضلة.

الحياة الطويلة التى عاشها نقد «أفلاطون» للشعر:

من أهم ملامح أعمال "جيمز جويس" (١٨٨٢-١٩٤١) التى تعد تحديًا متعمداً لتقاليد ثقافته محاكاته - عن طريق الكلمات- لصوت المطبعة فى "يوليسيس" مثلا، إذ يكتبه هكذا sllt، كما يحاكى صوت الرعد فى بدايته روايته "يقظة فينيجان" إذ يكتبه هكذا:

bababadalgharaghtakamminarronnkonnbronntonnerronntuonnthunntrovarrho unawnskawntoohoohoordenenthurnuk!

إذ كان "جويس" يؤمن بأن الكاتب بوسعه محاكاة أى شىء بالكلمات وأن عليه أن يفعل ذلك لأنه بذلك يمارس سلطته العليا. وإن المرء ليقشعر وهو يتخيل ما كان "أفلاطون" ليقوله عن مناجاة "مولى بلوم" لنفسها فى نهاية رواية "يوليسيس" لو أنه عاش واطلع على تلك الرواية. ويؤكد " جويس" على فكرة سلطة الكاتب تلك بصورة مبالغ فيها، وذلك فى الكلمات التى يقولها "ستيفن ديدالوس" فى نهاية رواية "بورتريه للفنان فى شبابه"، إذ يقول "ديدالوس" فى تأكيد لالتزامه تجاه مهنته يذكرنا بـ"شلى" : "مرحبًا أيتها الحياة. ها أنا ذا أذهب، للمرة المليون، لمواجهة حقيقة الخبرة والتجربة ولأشكل وعى بنى جنسى الذى لم يتشكل بعد، فى دكان الحدادة المسمى بروحى."

وقد وجدت مثل هذه المزاعم بأن الكاتب سلطة، تلك المزاعم التى صاغها "جويس" بلغة صافية كما رأينا، أقول وجدت تلك المزاعم دومًا من يعارضها عبر تاريخ الثقافة الغربية، مرددًا أصداء ما قاله "أفلاطون" عما فى المحاكاة من شرور. من مثل ذلك تلك الحملة الشعواء التى شنها البروتستانتيون على قراءة الروايات إذ كان دعاة الأخلاق البروتستانتيون يرون أن قراءة الروايات تغوى الشباب (من الجنسين، لاسيما الإناث) فتجعلهم يعيشون فى عوالم غير حقيقية، وهو ما يجعلهم يقصرون فى أداء الواجبات المنوطة بهم فى العالم الحقيقى الواقعى.

ومن الأمثلة اللافتة للنظر أيضًا تلك الحملة الصارمة التى حملها الفيلسوف التنويرى الألمانى العظيم "إيمانويل كانط" (١٧٢٤-١٨٠٤) على قراءة الروايات فى كتابه "نقد الحكم" (١٧٩٠) ، إذ قال "كانط" (متأثرًا-إلى حد ما- بـ"أفلاطون") : "تضعف قراءة الروايات الذاكرة و تدمر الشخصية."، ويكره "كانط" الأدب للسبب نفسه الذى أحب أنا الأدب من أجله، ألا وهو أنه يدعونا للعيش فى عالم العمل الأدبى والتعاطف مع شخصياته بل و تقمص شخصياته، فيقول "كانط" إن قراءة الروايات أمر سىء لأنه يجعل المرء يتعصب لشخصيات لا وجود لها ويتعاطف معها، بينما عليه أن يقرر - فى العالم الحقيقى- واجباته الأخلاقية، وبلامبالاة تامة وبدون الوقوع فى فخ التعاطف. وقراءة الروايات عند "كانط" ليست سوى مثال على ما يسميه Schwarmerei، و هى كلمة يستخدمها "كانط" كثيرًا، وتُترجَم إلى "التعصب" وإن كانت تلك ترجمة غير أمينة لتلك الكلمة الألمانية الرائعة، والتى تعنى أيضًا المرح الصاخب والقصف والعربدة والسلوك الجانح إلى التمرد والحماس والنشوة العارمة والإعجاب الذى يصل إلى حد التأليه. ونلاحظ أن الخوف من قراءة الروايات واحتقارها يتخذ طابع التحيز الجنسى عند "كانط" إذ نقرأ الفقرة التالية فى ملاحظات دونها أحد الطلاب أثناء إصغائه إلى محاضرة لـ"كانط": "تعسٌ هو الرجل الذى تحب زوجته قراءة الروايات لأنها- فى خيالها- تكون قد تزوجت ولا شك من "جرانديسون" وهى الآن أرملة، وإذن فكم سيكون حماسها لدخول المطبخ فاترًا أشد الفتور."، و "جرانديسون" الذى يذكره "كانط" هنا هو بطل رواية "السير تشارلز جرانديسون" (١٧٥٣-١٧٥٤) التى كتبها "صمويل رتشاردسون" وحظيت بانتشار وشعبية كبيرين فى ألمانيا فى القرن الثامن عشر.

وينبغى أن أقول هنا إننى أدين بتلك الفقرة التى تكشف بجلاء عن التحيز الجنسى والتعصب القومى، وكذا بترجمتها إلى "ديفيد هنسلى". ومن الواضح أن "إيمانويل كانط" الذى لم يتزوج طوال حياته لم يكن يقرأ الروايات فى تلك الليالى الشتوية الباردة المظلمة فى "كوينيجزبرج" إلا لماماً. و حتى فى تلك المرات النادرة التى كان يقرؤها فيها يبدو أنه كان يشعر بالذنب وأنه كان يفعل ذلك خلسة.

وفى بعض الحالات الشهيرة نجد أن الروايات نفسها تمثل ذلك الفساد الأخلاقى الذى ينسبه كارهوها إليها فكأنما الروايات تؤكد- بشكل غير مباشر- أن سلطانها على القارئ أمر خطير فعلا، إذ تحتوى بعض الروايات على تحذير غير مباشر للقارئ فكأنما تدعوه إلى تركها وعدم إتمام قراءتها، فإذا نظرنا مثلا إلى "كاثرين مورلاند" بطلة رواية "نورثنجر آبى" لـ"چين أوستن" (١٧٧٥-١٨١٧) أو إلى شخصية "إيما نوڤارى" التى أبدعها "فلوبير" (١٨٢١-١٨٨٠) أو إلى "لورد چيم" الذى كتب عنه "كونراد" (١٨٥٧- ١٩٢٤) أو غيرهم؛ أقول إذا نظرنا إلى هؤلاء الشخوص لوجدنا أنهم قد أصابهم الفساد الأخلاقى بسبب قراءة الروايات التى ضللتهم وغرست فى نفوسهم توقعات سخيفة عن أنفسهم وعن العالم الحقيقى. ولعل التجسد الأعظم لتلك الموتيفة بلا منازع هو "دون كيشوت" تلك الشخصية الخالدة التى أبدعها "سيرڤانتس" (١٥٤٧-١٦١٦)، ويحذو "هنرى چيمز" حذو هؤلاء فى روايته "ربة المأساة"؛ حيث يجعل بطلته "ميريام روث"، وهى ممثلة عظيمة، تفتقر إلى أن يكون لها شخصية محددة، وذلك لأنها ممثلة عظيمة، فهى ليست سوى الدور الذى تلعبه، حتى فى الحياة الحقيقية الواقعية. وفى الرواية يلعب الدبلوماسى الشاب الواعد "بيتر شرينجام" دور "بجماليون"، إذ إنه هو من يدفع أجر ذلك التدريب الذى تتلقاه "ميريام" كى تصير ممثلة، ويقع فى حبها. وفى لحظة هامة من لحظات الرواية يتأمل "شرينجام" فى مسألة افتقار "ميريام" الغريب والمحبط لشخصية محددة، إذ لا يمكن للمرء أبداً أن يعرف كيف يقف على هويتها الحقيقية. يقول "چيمز" :

وفجأة خطر له أن الأمر لا يقتصر على كونها ذات طبيعة مسرحية تتقن هي استغلالها، الأمر الذي يجعلها تمثل دومًا؛ بل إن وجودها وكيانها نفسه هو سلسلة من الأدوار التي تلعبها في لحظة ثم تتخلى عنها في اللحظة التالية متقمصةً أدوارًا أخرى أمام جمهور حقيقي أو متخيل تعكس عيون أفراده دومًا الدهشة مما يرون أو الإعجاب به. إن هويتها تتمثل في استمرارية تجسيدها لشخصيات مختلفة مما يجعلها تفتقد إلى "الخصوصية الأخلاقية" كما قال هو نفسه. إنها معرض مفتوح لكل الأعين. إن مثل هذه المرأة ليست سوى وحش إذا ما أراد المرء يومًا أن يحبه لم يجد فيه شيئًا يغرم به، لأنه لن يجد فيه شيئًا يمكنه تحديده والإمساك به... وبثت رؤيته لوجه الفتاة الحيوية في أفكاره تلك إذ اكتشف أنها ليس لها وجه محدد خاص بها، بل هي ترتدي قناعًا لكل مناسبة. إن لها وجوهًا كثيرة، يتعاقب الواحد منها تلو الأخرى، ويملك كل منها قدرات تعبيرية هائلة.

ومما قد يدعم هذا الرأي أيضًا موقفي الطفولي من "عائلة روبنسون السويسرية" إذا ما نظرنا إليه بكونه نوعًا من الهروب المَرَضي فقد كان شعوري حيال تلك الرواية بداية لعادة سيئة تملكت مني طوال حياتي؛ فجعلتني دائمًا واقعًا تحت تأثير خيالات وأوهام بدلا من أن أنخرط في "العالم الحقيقي" بذهنٍ صافٍ وحواس متنبهة وأضطلع بمسؤولياتي ومهامي فيه. في الواقع لا زلت أذكر أن أمي كانت تناديني موبخةً وتطلب مني أن أترك الكتاب وأن أخرج لألعب، و هو نفس ما كان يحدث مع "مارسيل" في رواية "البحث عن الزمن المفقود" لـ"مارسيل بروست". إذ كان بطل الرواية قارئًا نهمًا في طفولته، وربما واجه "مارسيل بروست" نفس المشكلة في طفولته أيضًا. و لا يختلف الأطفال الذين ينفقون وقتهم كله في أيامنا هذه في لعب ألعاب الفيديو أو مشاهدة التلفزيون عن هؤلاء الذين كانوا يقضون وقتهم كله في القراءة في العصر الذهبي للثقافة الورقية. فألعاب الفيديو ليست سوى صورة أخرى من صور الواقع الافتراضي

المتخيل، تماماً كبرامج التلفزيون الإخبارية ، ناهيك بالدراما التلفزيونية. ولا شك أن هذه العوالم المتخيلة التى يلقى أطفال اليوم بأنفسهم فى خضمها أقل قيمةً من عالم القراءة فى نظرنا نحن القراء النهمين الذين تربوا على قراءة النصوص "المعتمدة"، أو عيون الأدب فى ثقافتنا، غير أن الاختلاف قد لا يكون كبيراً كما نأمل نحن.

وقد قال الفيلسوف الإنجليزى " چيرمى بنتام" (١٧٤٨-١٨٣٢) (والذى آمن بمذهب المنفعة) إن قيمة الشعر تساوى قيمة لعبة البوشبين (أياً كانت طبيعة تلك اللعبة المذكورة)، وقد قصد بذلك التحقير من شأن الشعر والحط من قدره، أما أنا فلا أقصد إلى ما قصد إليه "بنتام" إذ أقارن الأعمال الأدبية بألعاب الفيديو، بل ما أقصده هو أن العمل الأدبى، ولعبة الفيديو كليهما يخلق عالمًا افتراضياً للقارئ أو اللاعب. وأعنى أيضاً أن ألعاب الفيديو والأدب لهما فائدتهما الاجتماعية التى لا يمكن إنكارها أو الاستغناء عنها، وإن اختلفت الفائدة فى الحالتين. أو ليست "أليس فى بلاد العجائب" و "من خلال المرآة" مبنيتين فى الأساس على لعبتين، إذ استوحيت الأولى من لعبة من ألعاب الورق، والثانية مستوحاة من الشطرنج؟ فـ"كارول" على الأقل يرى التشابه بين قص الأقاصيص ولعب الألعاب، وأتفق أنا معه فى رؤيته ورأيه.

دفاع «أرسطو» عن الشعر:

يعد كتاب "فن الشعر" لأرسطو أعظم أثر كلاسيكى يتناول الشعر، وهو فى الأصل محاضرات حول ما نسميه اليوم بالأدب، أو عن نوعين بعينهما من أنواعه هما الملحمة الإغريقية والتراجيديا. وقد كان لهذين النوعين الأدبيين دور اجتماعى يختلف كل الاختلاف عما يضطلع به الأدب من أدوار فى عصر الثقافة الورقية. وقد كان من بين أهداف "أرسطو" الرد على هجوم "أفلاطون" المزدوج على الشعر، الذى يرى "أرسطو" أن الملحمة الإغريقية والتراچيديا هما نموذجاه المثاليان، إذ يرى أنهما راسخان فى الواقع الاجتماعى الذى يخدمانه فهما يؤديان دوراً عملياً نفعياً فى ذلك الواقع الاجتماعى. ويعارض "أرسطو" "أفلاطون" صراحةً فيمتدح المحاكاة دون مواربة، وذلك لسببين

اجتماعيين وجيهين إذ يقول إننا نتعلم من المحاكاة ونستمتع بها. يقول "أرسطو" بطريقته المنطقية الهادئة (والتى لا تخلو من تحيز جنسى):

> **أما عن أصل الفن الشعرى بوجهٍ عام، فمما يتفق مع العقل والمنطق أنه قد أتى إلى الوجود نتيجة لسببين فاعلين مؤثرين، كلاهما متأصل فى الطبيعة البشرية. السبب الأول يتمثل فى أن عادة المحاكاة هى شىء نظرى متأصل فى البشر منذ نعومة أظفارهم (بل إنه فى الواقع يتميز الرجل (!) عن الحيوانات الأخرى بأنه الأكثر ميلا للمحاكاة، وأنه يتعلم دروسه الأولى من خلال المحاكاة)، ومن هنا تأتى المتعة التى يجدها كل الرجال فى الأعمال القائمة على المحاكاة.**

ويقول "أرسطو" إن التراچيديا محاكاة لحدث، وغالبًا ما يكون ذلك الحدث مجسدًا فى قصة أو أسطورة يعرفها مشاهدو العمل التراچيدى سابقًا، كقصة "أوديب" على سبيل المثال. وبوجه عام تتناول تلك القصة العلاقة الغامضة والمهمة بين الآلهة والبشر، كما هو الحال فى السؤال الذى يطرحه "سوفوكليس" فى "أوديب ملكًا" والذى يظل دون إجابة، وهو: لماذا قرر الإله "أبوللو" أن يعاقب "أوديب" ذلك العقاب الشديد القسوة فيجعله يقتل والده دون أن يدرى أنه والده ويتزوج والدته؟ ومع ذلك فإن الدور الاجتماعى للتراچيديا دور دنيوى محض، بل جسدى أيضًا، فهى تطهر الجسد والروح من مشاعر الشفقة والخوف السيئة بأن تثير تلك المشاعر، ويرى "أرسطو" التراچيديا باعتبارها محاكاة حدثٍ ما "ومن خلال سياق من الشفقة والخوف تكمل تلك المحاكاة تطهير المرء من الأفعال التراچيدية التى لها تلك الخصائص العاطفية"، والترجمة هنا لـ" چيرارد راسل" أما "س.هـ. بوتشر" فيترجم كلمات "أرسطو" قائلا إن التراچيديا محاكاة لحدث "و هى تحدث التطهر المطلوب من الخوف والشفقة بإثارة هذين الشعورين."، وهكذا فإن التراچيديا تصير عند "أرسطو" نوعًا من علاج المرض بالمرض نفسه، أو التطهر منه بطريقة "و داونى بالتى كانت هى الداءُ".

بيد أن تلك طريقة من بين طرق عدة يمكننا بها قراءة تلك الملاحظات الغامضة المذيلة بها محاضرات "أرسطو" المسماة "فن الشعر" والتى حيرت المعلقين على مر القرون، كما يمكن قراءة ما يقوله "أرسطو" باعتباره يعنى أن ما تقوم به التراچيديا من إثارة الخوف والشفقة شيء جيد فى حد ذاته، وهو سبب كافٍ لحضور العمل المسرحى التراچيدى حتى ولو لم تكن النتيجة هى التطهر من تلك المشاعر. لماذا؟ لأن هذه المشاعر فى حد ذاتها تبعث فى المرء المتعة، والمتعة شيء جيد. ففى موضع آخر من "فن الشعر" يقول "أرسطو":

> **يجب أن تصمم الحبكة بحيث يقشعر من يسمع الأحداث وحسب، حتى ولو لم تكن هناك أى مؤثرات بصرية، من الخوف وتمتلئ نفسه شفقة مما يحدث. وهو ما يتحقق بالفعل فى حبكة مسرحية "أوديب"... وبما أنه ينبغى على الشاعر أن يبذل جهده لإثارة المتعة الناجمة عن الشفقة والخوف من خلال المحاكاة فمن الواضح أن تلك المشاعر يجب أن تكون جزءًا لا يتجزأ من الأحداث التى تتكون منها الحبكة.**

فى الفقرة السابقة لا يذكر "أرسطو" شيئًا عن "التطهر" بل يتحدث وحسب مؤكدًا المتعة المرتبطة بتلك المشاعر التى لا يذكر شيئًا عن تطهر المرء منها. ولا تظهر كلمة "تطهر" سوى مرة واحدة فى "فن الشعر". ومن بين الدعائم التى يرتكز عليها "أرسطو" فى دفاعه عن الشعر كون المحاكاة سببًا للمتعة. ونلاحظ أنه فى ترجمة "إيسل" لا يكون التطهر من مشاعر الشفقة والخوف وإنما من "الأفعال التراچيدية التى لها تلك الخصائص العاطفية" (أى الأفعال المرتبطة بالشفقة والخوف). وهذا يربط التراچيديا بمصادرها فى طقوس تطهيرية تتكرر فى هيئة أحداث درامية مرئية تعرض عملية التطهير تلك، فعلى سبيل المثال يكون علاج ذلك الطاعون الذى ينزل بمدينة "طيبة" فى مسرحية "أوديب" بأن يُقصى "أوديب" نفسه باعتباره سببًا لذلك الطاعون.

وكما يوضح "بول چوردون" فى " التراچيديا بعد نيتشه: وفرة رائعة" فإن "أرسطو" يحرص كل الحرص على عدم الاعتماد على أى عناصر غير منطقية فى تبريره للتراچيديا ودفاعه عنها، وفى الوقت نفسه نجد أن "أرسطو" مهتم إلى حد الهوس بأنواع وصور أخرى من اللامنطقى. يحاول "أرسطو" أن يزعم سيطرة المنطقى على اللامنطقى الذى فى "أوديب" مثلا، أو تبرير ما فى المسرحية من لا منطقية بأسلوب منطقى، وإذ يفعل ذلك فهو يكرر النمط الذى تسير عليه مسرحيته النموذج "أوديب ملكًا"، ذات الجذور الضاربة فى أعماق الطقوس الديونيزية (نسبةً إلى الإله "ديونيسيوس" إله الخمر وطقوسه المعربدة) ، وقد أدرك "أرسطو"- ربما رغمًا عنه - أن التراچيديا منجذبة نحو المركز الدينويزى الذى من المفترض أن تنفيه. واعتراف "أرسطو" بأن الشفقة والخوف اللذين تثيرهما التراچيديا ممتعان وأن تلك المتعة أمر جيد لا يختلف كثيراً عن مديح "نيتشه" للديونيزية اللامنطقية المفرطة كأمر جوهرى ليس فقط بالنسبة للتراچيديا بل بالنسبة للفن بوجه عام.

وفى كلتا القراءتين (وليستا الوحيدتين بالمناسبة) لا يرى "أرسطو" أن الكاتب هو مصدر سلطة التراچيديا، بل مصدرها تأصلها فى المجتمع، فالأدب مؤسسة معقدة تستخدم الأساطير التى يعرفها ويملكها الجميع وذلك لتحقيق مجموعة من الأهداف الاجتماعية المجتمعة.

«أرسطو» لا يزال حياً!:

لا تزال آراء "أرسطو" حول أهمية قراءة الأدب ومشاهدة العروض المسرحية لها قوتها وتأثيرها وإن اتخذت أشكالا مختلفة، منها الرأى الذى شاع فى القرنين التاسع عشر والعشرين والذى يضع الأدب فى سياقه الثقافى المحيط به بكونه مؤسسة عامة، فالأدب يستمد سلطته من الوظيفة الاجتماعية المنوطة به، فمن يخول الأدب سلطته هو مستخدموه والصحفيون والنقاد الذين يُعزون إليه قيمته. وأحياناً يستمد العمل الأدبى سلطته من الاعتقاد بأن العمل تمثيل دقيق للواقع الاجتماعى وما يحكمه من افتراضات

أيديولوجية، وفى بعض الأحيان يكون مصدر تلك السلطة هو الاعتقاد بأن الأدب يُشكِّل ويُكَوِّن الأبنية الاجتماعية والمعتقدات الاجتماعية ، وهو يفعل ذلك من خلال النشر الفعال لما يسميه "كينيث بيرك" " استراتيجية لاحتواء جميع عناصر الموقف". وتقوم هذه الفرضية الأخيرة على الإيمان بأن للأدب وظيفة أدائية شديدة الأهمية. بيد أنه فى كلتا الصورتين تكون سلطة الأدب ذات طبيعة اجتماعية، أى إن تلك السلطة مصدرها يأتى من خارج الأدب، ومصدرها الإيمان بأن الأدب يتطابق - حقًا و صدقًا- مع عناصر المجتمع التى يمثلها، ونلمس هذا المعتقد فى قول "أرسطو" الشهير بأن الشعر "مسألة أكثر جدية وفلسفية من التاريخ."، وذلك لأنه لا يمثل ما حدث وحسب وإنما يمثل أيضًا "ما يمكن أن يحدث". يقول "أرسطو" إن الشعر "عالمى" فهو يقدم "ما يمكن لنوع معين من البشر أن يقوله أو يفعله، طبقًا لقوانين الاحتمالية أو الضرورة."

ويعيد "تشارلز ديكنز" (١٨١٢-١٨٧٠) تأكيد هذه الفكرة القائلة بأن الأدب الجيد يكتسب جودته وصلاحيته من صدق تطابقه مع الواقع الاجتماعى فى دفاعه عن "أوليڤر تويست" فى مقدمته للطبعة الثالثة (١٨٤١) إذ يزعم أن طريقة تصوير "نانسى" فى الرواية "مطابقة للواقع" ، وفى مرحلة لاحقة كتب "ديكنز" مقدمة أخرى، هى مقدمة رواية "منزل شديد الكآبة"، ودافع فيها عن ذلك "الاحتراق الذاتى" الذى يصيب "كروك" فى الرواية بالطريقة نفسها، إذ يورد أمثلة تاريخية لحوادث مشابهة حدثت فى "ڤيرونا" و "ريميه" و"كولمبس" فى "أوهايو"، ومما أدهشنى أنه قد حدث مؤخرًا ما يؤكد كلام "ديكنز"، وإن كانت الحالات الحديثة لم تحدث من تلقاء نفسها كما فى حالة "كروك" وإنما كان لها جميعًا مسبب خارجى، كنيران مدفأة مثلا تنشب فى الضحية فتلتهم جسدها بنفس الطريقة البطيئة المريعة التى قضى بها "كروك" نحبه فى الرواية، إذ تحترق دهون الجسم وشحومه كما تحترق الشمعة، وتلعب ملابس الضحية دور الفتيل. فهل هذا الدليل العلمى يعطى احتراق "كروك" التلقائى فى الرواية سلطة ومصداقية ومرجعية أكبر فى أعين القارئ المعاصر؟ فى الواقع يصعب نفى ذلك أو إنكاره.

إذن ففى هذا الإطار تكون قراءة الأدب مهمة لأنها تمنحنا متعة ذات فائدة اجتماعية ولأنه من المعتقد أن الأدب يصور الأشياء تصويرًا صحيحًا سليمًا. وقد كان لهذه المعتقدات قوة وتأثير كبيران فى القرنين التاسع عشر والعشرين فى "أوروبا"

و"أمريكا"، وقد اعتبِرَت الأسس التى قامت عليها معظم الكتابات النقدية وكذا تدريس الأدب، حتى فى أيامنا هذه.

الأدب باعتباره سيرة ذاتية متنكرة:

لطالما كانت للمصادر المختلفة التى تُعزَى إليها سلطة الأدب قوة وتأثير على مدار تاريخ ثقافتنا الغربية، سواء نُسِبَت تلك السلطة إلى أساس ميتافيزيقى أو إلى واقعية العالم التى تتجاوز حدود الألفاظ إلى حقائق المجتمع نفسه، أو قدرة الأدب المحضة على إحداث التغيير فى سلوك البشر (سواء كان ذلك التغيير للأفضل أم للأسوأ). وغالبًا ما مارست تلك المصادر تأثيرها معًا، أى فى الوقت نفسه، وفى المجتمعات نفسها، بل ربما اجتمعت لدى الكاتب الواحد، فى هيئة متناقضات قد لا يُلاحظ تناقضها. ولم تكن النظرة إلى دور الأدب فى الثقافتين الأمريكية والأوروبية فى القرنين التاسع عشر والعشرين سوى حالة خاصة جدًا من ذلك الخليط غير المتجانس من الرؤى والآراء .

وسوف أورد أساسًا رابعًا تستند إليه سلطة الأدب ليتم به عرضى لتلك القصص التى اعتدنا أن نقصها على أنفسنا لنبرر قراءة الأدب أو عدم قراءتنا إياه. وليست تلك القصص غير متماسكة و حسب، بل هى أيضًا عاجزة عن احتواء أو تفسير أو تنظيم تلك العوالم غير المتكافئة التى لا حصر لها والتى يتكون منها ذلك الجزء من المكتبة العالمية التى نسميها "الأدب". وابتداء ما نعرفه بـ"التقليد الغربى" هو فى حد ذاته جزء من الأدب، فذلك التقليد هو أحد أكثر العوالم المتخيلة فتنةً وسحرًا. بعبارة أخرى فإن مفهوم التقليد الغربى مفهوم أيديولوچى، لا "حقيقى" كما قال "ديكنز" عن شخصية "تانسى" مثلا .

وقد بذل "رولان بارت" جهدًا كبيرًا لقتل المؤلف فى مقاله "موت المؤلف" (١٩٦٨) فالأمر لم يكن سهلا، إذ إنه من بين المعتقدات القوية التى يقوم عليها التقليد الغربى الاعتقاد بأن ما يعطى الأدب سلطته هو الكاتب الذى يقف وراء ذلك العمل، فهو من

يجعل العمل صحيحًا صالحًا ويمنحه أرضية صلبة يقف عليها. وقد أقنعت الأبحاث الحديثة التى أجريت بهذا الشأن - لاسيما تلك التى تناولت الأدب الإنجليزى وأدب عصر النهضة الأوروبى- أقنعت الكثيرين بأن الذات شىء "يُبنَى" فهى مسألة هيئة تُتَّخذ على غرار هيئة أخرى، وليست شيئًا يولد به المرء أو منحة إلهية. وبحسب هذه الرؤية فإن الذات تكون نتاجًا للقوى الأيدولوچية والثقافية المحيطة، بما فى ذلك - ولا شك - تلك القوى الممثلة فى ما نسميه الآن " الأعمال الأدبية"، فمقالات "مونتان" على سبيل المثال لا الحصر هى عبارة عن نظرات فى ذلك التنوع والتغير الذى ينتاب الذات مع الوقت. يقول "مونتان" إن الذات متشعبة وعلى الرغم من ذلك فإن عدداً لا يُستهَان به من الناس منذ أيام "شكسبير" إلى الآن ظلوا يرون أن الذات شىء يضعه الله فى الإنسان فهى ثابتة موحدة دائمة لا تتغير منذ الميلاد، والثقة فى هذا جزء لا يتجزأ من تقاليدنا الدينية والقانونية، سواء كنا مسيحيين أم يهوداً أم مسلمين، إذ كيف يمكن للقانون أن يعتبر شخصًا ما مسؤولا مسؤولية أخلاقية أو قانونية عن فعل ارتكبه إن كانت هويته تتغير من لحظةٍ إلى أخرى؟ فاعتبار الذات شيئًا متذبذبًا متشعبًا متنوع يمنح الناس فرصة ذهبية للتهرب من المسؤولية عن أفعالهم، إذ يمكن للمرء عندئذٍ أن يقول : "لقد كنت ذاتًا مختلفة حين قطعت ذلك الوعد فلا يمكنك أن تلومنى على الحنث به".

وسواء نظر المرء إلى الذات باعتبارها منشأة أو شىء مفطور عليه المرء فإن اعتبار الكاتب مصدر ما للنص من سلطة والضامن للعمل الأدبى قد شاع و حظى بمصداقية كبيرة لدى الكثيرين فى الثقافة الغربية، إذ آمنوا بصورٍ مختلفة من ذلك الاعتقاد. ويعنى هذا الميل إلى اعتبار الكاتب مسؤولا عما يكتبه، فهو مسؤول- مثلا- أمام السلطات الرقابية على الأعمال الأدبية وكذلك أمام القراء والمتخصصين والمعلمين. ويؤيد المعلمون تلك الرؤية بتدريس "شكسبير" أو "ديكنز" أو "إميلى ديكنسون"، أى الأعمال التى نعلم- من الثقات- أن هؤلاء الكُتَّاب قد كتبوها. ومما يدعم القول بأنه بإمكان المرء اعتبار الكاتب مسؤولا عما يكتبه وملومًا عليه انتشار ورواج سِيَر حياة الكُتَّاب، سواء كانت تلك السِيَر كتابات متخصصة أم خفيفة موجهة إلى القراء على مختلف أنواعهم وطبقاتهم، ابتداءً من كتاب "سير حياة الشعراء" الذى

كتبه "صمويل چونسون" إلى "السير المعتمدة" المختلفة التى تتناول حياة الكتاب المعتمدين أو غيرهم. ويترتب على ذلك الاعتقاد اعتقاد آخر مفاده أنه بإمكانك أن تفهم العمل الأدبى من خلال الإلمام بحياة كاتبه.

ومن الملاحظ أن وسائل الإعلام الواسعة الشعبية والتى تُعنى بعرض ونقد الأدب، مثل ملحق مجلة "نيويورك تايمز" الأدبى الذى يعرض الأعمال الأدبية، وكذلك دورية "نيويورك" نصف الشهرية التى تعرض أيضاً للأعمال الأدبية بالنقد والتقييم، تميل فى أيامنا هذه إلى تقديم مراجعات نقدية لكل ما يُكتَب فى أيامنا هذه من سير، سواء كانت تلك السير جيدة أم سيئة، وسواء كانت تتناول حياة كتاب مشهورين أم مغمورين، فى حين تتجاهل الكثير من الأعمال النقدية الجادة التى تتناول حياة هؤلاء الكتاب أنفسهم. وظهور الحوارات مع الكُتاب كنوع أدبى دليل آخر على ذلك الاهتمام الشديد بالكاتب نفسه، و تعد الحوارات سمة من سمات الإعلام فى جميع أنحاء العالم. وسأعطى مثالا سريعًا فأقول إننى أنا نفسى قد أجريت معى عدة حوارات حين كنت أزور جمهورية "الصين" الشعبية، وكذا فى دول أخرى، وأعتقد أن عدد من قرؤوا نص الحوارات التى أجريت معى فى الصحف الصينية أكبر بكثير من عدد من قرؤوا أعمالى، رغم أن بعض أعمالى قد تُرجِمَ إلى اللغة الصينية، كما أجريت حوارات كثيرة مع "چاك دريدا" الذى كان يتمتع بقدرة هائلة على الرد على أكثر الأسئلة تفاهةً ، وقد بلغ من كثرة حواراته أن نشر كتابًا شهيرًا لم يكن سوى مجموعة حوارات وحسب، وعنوانه "علامات الحذف" (١٩٩٢)، وقد تُرجِم إلى الإنجليزية عام ١٩٩٥ وكان عنوانه الإنجليزى "نقاط".

وسوف أعرض هنا لحوار أجراه "ميل جسو" مع الكاتبة الأمريكية الإفريقية الأصل "أليس ووكر" ونشرته الصفحة الأدبية الفنية فى "نيويورك تايمز" فى السادس والعشرين من ديسمبر عام ٢٠٠٠ تحت عنوان "مهمتها استكشاف تلك الأرض المسماة بالإنسان"، وإننى أعرض لهذا الحوار لأنه يعد تجسيداً للأفكار الأيديولوچية المعقدة المتضافرة التى يقوم عليها الحوار باعتباره نوعًا أدبيا . والقول بأن "ووكر" تستكشف الأرض المسماة بالإنسان يعنى ضمنًا أن هناك بالفعل أرضًا مسماة بالإنسان تنتظر

من يستكشفها. فالكاتب يصير عالِمًا أو باحثًا فى الأعراق، وهو يكتب وصفًا لما يراه فى رحلته الاستكشافية. وقد نـُشِرَ الحوار الذى أجراه "جسو" مصحوبًا بصورة رائعة لـ"ووكر" فى منزلها فى "بيكرلى" بولاية "كاليفورنيا"، وتبدو الكاتبة مبتسمة شديدة اللطف فى تلك الصورة. ويقوم ذلك الحوار على افتراض مفاده أن القراء يهتمون بالكاتب أكثر مما يهتمون بأعماله، وأن القارئ ينظر إلى أعمال الكاتب باعتبارها نتاجًا لنفسية الكاتب. ورغم أن السبب الظاهرى لإجراء ذلك الحوار هو صدور مجموعة قصصية للكاتبة عنوانها "الطريق إلى الأمام يكون بقلب مكسور" فالحقيقة أن الحوار لا يتضمن أى شيء عن قصص المجموعة، عدا ما يتعلق فيها بسيرة حياة الكاتبة، وطبقًا لـ"جسو" فإن القصص تمثل أو تعكس حب "أليس ووكر" للمحامى المتخصص فى قضايا الحقوق المدنية "ملڤن ليڤينتال" (وهو أبيض البشرة) وزواجها منه، ثم انفصالهما آخر الأمر، فمرجعية قصص "ووكر" تكمن فى أنها تمثل- بشكل أو بآخر- الحياة الشخصية للكاتبة، وهو ما يعنى أن مدى دقة تلك القصص فى تمثيل "العالم الحقيقى" كما عرفته الكاتبة وعاشته هو ما يضمن أهمية تلك القصص وقيمتها واستحقاقها، وتركيز "جَسو" على الحياة الشخصية لـ"ووكر" يوحى ضمنًا بأنه إذا ما ألمَّ المرء بتفاصيل حياة الكاتبة فلا حاجة به إلى قراءة أعمالها.

وعلاوةً على هذه الفكرة تلوح فكرة أخرى فى حوار "جسو" مع "ووكر" وتبدو متنافرة مع باقى الحوار، وهى تلوح و حسب وما تلبث أن تختفى بعد أن ترجع- ولو قليلا- أصداء ما كتبه "أفلاطون" فى "آيون" ألا وهى فكرة الوحى والإلهام، وربما كان من الممكن تبرير ظهور تلك الفكرة بالقول بأنها فكرة يتصادف أن الكاتبة تؤمن بها وحسب، إذ يخبرنا الحوار أن "ووكر" ترى أن كتاباتها تمنح أفراد الأجيال التى قضت من عائلتها حياةً جديدة:

> **تقول "ووكر": كنت أشعر بحزن شديد لأنهم- بطريقة ما – لن يتمكنوا من العيش بصورة تعكس حقيقتهم وما كانوا عليه بأمانة.. صورة تبين بدقة من كانوا وكيف بدوا وكيف كانوا يتكلمون.**

وقد استطاعت "ووكر" من خلال كتاباتها أن تمنح تحققًا أبديًا لتلك الحيوات المحدودة.

وفى أكثر أعمالها الأدبية شهرة، أى رواية "اللون الأرجوانى"، يتحقق منح الحياة من خلال الكلمات عن طريق فعل إبداعى كانت فيه "ووكر" "تعانى همًا" مما جعلها تكتب وكأنها وسيط روحانى تتكلم الشخصيات من خلاله:

بعد طلاقها كتبت "اللون الأرجوانى" وكانت دفقة من الإلهام تشبه شعاعًا من البرق ضربها. وقد أنجزتها بسرعة وبالطريقة العادية، لا بالاختزال، فى كشكول سلك لولبى صغير، حتى إنها بدت وكأنها "إملاء" تقريبًا، وهى تقول إنها ككاتبة لعبت دور القناة الموصلة إذ قامت بتوصيل أمها وأقرباءها (إلى القارئ) ... وقد كتبت حاشية ألحقتها بالرواية وصفت فيها نفسها بأنها "كاتبة ووسيطة".

إن الموقف الأيديولوچى المعقد الذى يعكسه الحوار مع "أليس ووكر" سائد فى ثقافتنا غالب عليها حتى إنه لا يمكن عادةً أن يتجنب الكاتب المسؤولية عما يكتب بأن يقول: "لا تلمنى؛ فلست إلا ابنًا خياليًا لا وجود له لأيديولوچية جنسى وطبقتى وعِرقى، وأنا عاجز تمامًا عن تغيير الطريقة التى أكتب بها فلا حيلة لى فيها." كما لا يمكن للكاتب أن يعفى نفسه من المسؤولية بأن يقول ما قال "چاك دريدا" إن بإمكانه فعله إذا كان يعيش فى دولة ديمقراطية تعترف بحرية القول. يقول "دريدا": لا تلمنى فليس هذا أنا الذى يتكلم، بل راوٍ متخيَّل مختلق. إننى أمارس حقى فى قول أى شىء والطعن فى أى شىء. فلا ترتكب ذلك الخطأ الساذج فتخلط بين صوت الراوى والكاتب. أنا لست قاتلا، وإنما أتخيل و حسب حال القاتل فى روايتى "الجريمة والعقاب".

والرد الذى لا يكاد يتغير على كلام "دريدا" هو: "لن يجديك هذا العذر نفعًا فأنت من كتب هذا، واخترعت حيلا بارعة لإخفاء هويتك ولكن هذه الكلمات تأتى من ذاتك ومن يمنحها صلاحيتها ومرجعيتها هو أنت.. أنت الفرد الذى كتبها ونحن نعتبرك مسؤولا عن كل ما كتبت وعن كل أثر أحدثه ما كتبت، سواء كان ذلك الأثر جيدًا أم سيئًا."

الكاتب باعتباره نَصّاً:

وإذا كان الكاتب قد خُوِّلَ سلطةً كبيرةً في ثقافتنا باعتباره المصدر الذي يُرجَع إليه بشأن ما يكتب فإن هذه السلطة قد اتخذت صورتين، فالكاتب قد نسب لنفسه قدرة تقريرية هي قدرة قول الحقيقة أو تصوير المجتمع المحيط به بدقة، كما كان يُنظَر إلى الكاتب أحياناً بكونه يملك ما يمكن تسميته بالسلطة الأدائية، أي القدرة على استخدام الكلمات وتطويعها والتلاعب بها، بحيث تؤدي دوراً باعتبارها من أفعال الكلام.

ويمكننا أن نعتبر ما قاله "أنتوني ترولوب" في سيرته عن مسؤولية الروائي عن قول الحقيقة مثالا على الصورة الأولى التي اتخذتها سلطة الكاتب ومرجعيته، إذ يؤمن "ترولوب" أشد الإيمان بأنه ينبغي على الروائي أن يُعَلِّم الناس الفضيلة من خلال رواياته، وهو يرى أن الوسيلة الأساسية التي يُمكن تحقيق هذا الهدف من خلالها هي قول الحقيقة، كل الحقيقة ولا شيء سوى الحقيقة، عن حياة البشر:

> **يمكن للاثنين [الشعر والرواية] تقديم المشاعر الزائفة وغرس المفاهيم الزائفة عن البشرية، وتأصيل الزيف في الحديث عن الشرف والحب والعبادة، أي يمكن للاثنين أن يُعلما المرء الرذيلة بدلا من الفضيلة، غير أنه في الوقت نفسه يمكن لهما أن يغرسا في المرء الشرف الحقيقي والحب الحقيقي والتدين الحقيقي والإنسانية الحقيقية، وبهذا يكونان المعلم الأعظم الذي يمكنه نشر تلك الحقائق على أوسع نطاق.**

وسيلاحظ القارئ هنا أن "ترولوب" يمزج بين اللغة التقريرية واللغة الأدائية، فالمسؤولية الرئيسة للكاتب مسؤولية تقريرية، ألا و هي قول الحقيقة، غير أن قول الحقيقة له أثره الأدائي، فهو "يؤصل" و "يغرس" إما الفضيلة أو الرذيلة في قراء أعمال الكاتب.

ويوضح "هنري جيمز" في مقدمته للمجلد الخامس عشر من أعماله الأدبية الكاملة (طبعة نيويورك) كيف يحدث هذا السحر الذي يجعل من العمل الأدبي فعلا كلامياً مناسباً فعالا. ويضم هذا المجلد المذكور مجموعة من القصص القصيرة، منها "درس

الأستاذ" و "موت الأسد" و "الشكل المرسوم على السجادة". وقد نشر بعض من هذه القصص فى دورية "هنرى هارلاند" التى كانت تصدر فى أواخر القرن التاسع عشر والسيئة السمعة نوعًا ما والمسماة بـ"الكتاب الأصفر" وقد عاب أحد أصدقاء "چيمز" عليه طريقة تصويره لأبطال تلك القصص، و هم جميعًا من الكُتَّاب، فقال ذلك الصديق إن الأبطال غير واقعيين لأنه لم يعد ببريطانيا كاتب نذر نفسه للأدب الرفيع فى إنكار تام لذاته.. لم يعد ببريطانيا "كاتب متسم بالكمال.. كاتب يتجاوز فكرته ويدفع ثمن إخلاصه"، فقال "چيمز" ردًا عليه:

> **لو أن الحياة من حولنا تضن علينا بأمثال هؤلاء الكُتَّاب منذ ثلاثين عامًا؛ فإن هذا يعيب الحياة (لا الأدب) والإقرار بذلك أمر مؤسف مما يجعلنا نحاول دائمًا أن نتجنب الإقرار به. هناك . أشياء ينبغى علينا أن نتعامل معها وكأنها حقائق مسلم بها من باب اللياقة والحشمة واحترام الذات. هناك حد أدنى من الشرف الفكرى الذى علينا أن نتظاهر-على الأقل- بوجوده تمسكًا بتحضرنا.**

أى إنه هناك- على ما يبدو-أحيان يكون فيها قول الحقيقة كاملةً وتصويرها بدقة مخالف للأدب واللياقة والاحترام والاحتشام.

لكن لو أن أبطال قصص "چيمز" القصيرة تلك (كـ"نيل بارادى" و "هنرى سانت چورج" و "هيو ڤيركر")ليس لديهم تلك السلطة التى تتمتع بها الشخصيات التى تعد نسخًا من الحقائق الاجتماعية والتاريخية؛ فمن أين يستمدون صلاحيتهم وفاعليتهم وتأثيرهم؟ يقدم "چيمز" إجابتين على هذا السؤال، فيقول أولا: إن تلك الشخصيات وليدة أعماق قلبه وخبرته الشخصية:

> **إن المادة المأخوذة منها أى صورة لأية حالة من تلك الحالات الشخصية المعقدة الشديدة التعقيد، والتى ينتمى إليها أصدقاؤنا التعساء شخصيات أعمال هذا المجلد، مصدرها الرئيس أعماق**

عقل خالقها، فالحالات المعروضة فى هذه القصص، وما تتناوله هذه القصص من مواقف حرجة وأزمات وما تسجله من مآسٍ وملاهٍ جميع هذا كله يمكن فهمه باعتباره وليد خبرة الكاتب الشخصية.

إن اعتراف الكاتب بأن هذه القصص فيها من عناصر السيرة الذاتية الكثير أمر جيد ولا بأس به، لكن كيف يمكن "للخالق" أن يخلق بداخل قرائه الإيمان بتلك القصص، واللازم لإعطائها سلطة من نوعٍ ما، ولو مجرد سلطة زائفة؟ الإجابة هى أن الكاتب يعالج الكلمات ويتلاعب بها عمداً وببراعة ماكرة بحيث يحولها إلى تعاويذ مؤثرة يمكن أداء الأشياء بها ومن خلالها، وهو الذى يجعلها تؤكد الثقة والإيمان فى القارئ. ويشبه هذا ما تمارسه "ألبرتين" فى "البحث عن الزمن المفقود" من "فن سحرى، هو فن الكذب بسهولة وبساطة"، وهو الفن الذى يقع "مارسيل" تحت سحر تأثيره فى الرواية. فعلى سبيل المثال يقع "مارسيل" فى شراك كذب "ألبرتين" البارع الفنى المتقن فيصدق أن "بيرجوت" لا يزال حياً وأنه قد تحدث مع "ألبرتين" فى حين كان "بيرجوت" ميتاً فى ذلك الوقت فى واقع الأمر. ويقول "مارسيل" إن كذب "ألبرتين" قد قاده مرةً أخرى إلى أن يصدق أنه قد رآها تتحدث مع امرأة يعرف يقيناً أنها غادرت "باريس" منذ شهور. ويقول "مارسيل":

> **فلنفترض أننى كنت مصادفةً فى الشارع فى ذلك الوقت وأنى رأيت بعينىَّ أن "ألبرتين" لم تقابل تلك السيدة كما تزعم؛ لو حدث هذا لعلمت أن "ألبرتين" تكذب، لكن حتى لو كان الأمر كذلك فهل يعنى هذا يقيناً أنها كاذبة؟ ...(بل) لو حدث هذا للفَّتْ عقلى ظلمة غريبة وابدأت أشك فى أننى قد رأيتها وحدها، بل لو حدث هذا لبذلت جهداً كى أعرف أى خداع بصرى هذا الذى منعنى من رؤية السيدة، ولما اندهشت كثيراً لو وجدت نفسى مخطئاً، ذلك أن أفعال الناس الحقيقية شىء لا يقل غموضاً عن عالم النجوم والأفلاك ولا يقل عن ذلك العالم**

استغلاقًا واستعصاءً على الفهم، لاسيما الآخرين الذين نحبهم، فهم محصنون ضد الشك بقصص نختلقها لحمايتهم (من السقوط من نظرنا) .

وفيما يلى نورد فقرة يصف فيها "هنرى چيمز" شيئًا مشابهًا لما يصفه "بروست" فى الفقرة السابقة، وإن كان "چيمز" يتحدث عن قدرة الكاتب على استحضار ما ليس موجودًا، كما أن "چيمز" يرى أن الكاتب يملك قوة أدائية خطيرة، إذ بإمكانه أن يجعل المرء يثق ويصدق فى أشياء لا تطابق الواقع فى شىء. يقول "چيمز":

كما أننى لا أخجل من الاعتراف بأننى قد وجدت متعة كبيرة فى جعل هؤلاء الناس "عظماء" ما دام هذا لم يتسبب فى جعلهم زائفين داخليًا ... وأقصد هنا أن الأمر كان ممتعًا؛ لأنه كان صعبًا منذ اللحظة التى بدأت أصنع فيها عظمة هذه الشخصيات بدلا من إضفاء العظمة عليها وحسب، وتقديمها للقارئ بوصفها شيئًا مسلمًا به. إن صناعة أى شىء باقتصاد وتدبير هى حياة أى فن يقوم على التصوير والتمثيل، تمامًا كما أن تقديم أى شىء بوصفه أمرًا مسلمًا به لا ينبغى على القارئ مناقشته، قد يصلح أحيانًا، ولكنه إن زاد عن الحد ولو قليلا فهو يعنى الموت المحقق لذلك الفن التمثيلى التصويرى. وأعتقد أنه قد تؤدى بعض الحالات العقلية بالقارئ إلى أن يرغب فى أخذ الأمور مسلمات، لكن تلك الحالات لا تكون إلا ثمرة ما يقوم به الكاتب من نسج الأحداث ببراعة ودهاء، وتوجيهها نحو غاياتٍ سامية، وهذا أمر مختلف على أى حال.

يبدو أن هذه الفقرة تقول إن الكاتب "نَصَّاب" من نوع ما، وآخر ما يمكنه اللجوء إليه هو أن يتوجه إلى الناس مباشرة، ويطالبهم أن يثقوا به ويأخذوا ما يقوله مسلمات لا شك فى صحتها؛ فلو فعل ذلك لما انطلت خدعه على أحد، فالكاتب – باعتباره محتالا –

يأخذ وجهة نظر مختلفة، فهو يعتمد على ضروب منوعة من التدابير البارعة متلاعبًا بالألفاظ ومستخدمًا إياها فى إنتاج نص خليق بأن يقنع القارئ بالثقة فى عمل خيالى ليس هناك ما يطابقه ويثبت صحة حدوثه فى الواقع، فما يصفه "چيمز" هنا يطابق - تمام التطابق - بعض صور الأفعال الكلامية أو ما يسميه واضعو نظرية أفعال الكلام اللغة الأدائية، و هى طريقة تُستخدم فيها الكلمات لإنجاز الأفعال، والفعل الكلامى فى هذه الحالة هو الفعل الكلامى الذى يقوم عليه الأدب، أى استخدام الكلمات كقوة استحضارية تسحر القارئ، وتجعله يؤمن بعمل أدبى خيالى أو على الأقل تجعله يكف عن عدم التصديق. ويقول "چيمز" معلقًا على قصته الشديدة البراعة "الشكل المرسوم على السجادة":

> **تعد هذه القصة مثالا ممتازًا على مزايا أخذ ما يقدمه الكاتب باعتباره كلامًا لا شك فيه، وهى المزايا التى لا تتحقق إلا إذا كان الكاتب قد نجح بالفعل فى غرس الميل إلى الثقة والتصديق فى نفس قارئه.**

الأدب كفعل كلامى:

بفضل "هنرى چيمز" خلصت من استكشافى للأشياء المختلفة التى يرى الناس أنها تمنح الأدب سلطته ومرجعيته إلى أن هذه السلطة والمرجعية مستمدة من استخدام أدائى للغة، استخدام يؤكد - ببراعة شديدة - ميلا فى نفوس القراء إلى الثقة والتصديق أو ميل إلى قبول الواقع الافتراضى الذى يدخل القارئ عالمه عند قراءة عمل أدبى ما دون مساءلة أو تشكيك، وهو ما يحدث بلا شك للقراء. فعلى سبيل المثال كان ذلك يحدث معى عند قراءتى "عائلة روبنسون السويسرية" فى طفولتى، ولا يزال يحدث معى حين أقرؤها الآن. ومن العجيب، بل مما قد يبدو من قبيل التناقض، أن رؤية الأدب بهذه الطريقة التى يتحدث عنها " چيمز" تخلق مشكلة إذ إنها تفصل العمل الأدبى تمامًا عن كاتبه. فعلى ما أعتقد - وعلى ما يعتقد "چاك دريدا" و"بول دى مان" أيضًا -

لا تتطابق الوظيفتان الأدائية والمعرفية مع بعضهما البعض، إذ يتحدث "بول دى مان" عن الانفصال بين الأدائى والمعرفى (فى اللغة) فيقول:

إن أى فعل كلامى ينتج عنه فائضاً من المعرفة، لكن لا يمكن له أبداً أن يعرف عملية إنتاجه (والتى هى الشىء الوحيد الذى يستحق المعرفة)... فالبلاغة الأدائية والبلاغة المعرفية، أو بلاغة الصور المجازية، لا تلتقيان.

فقراءة قصة "موت الأسد" أو "الشكل المرسوم على السجادة" تعطى القارئ معلومات عن الواقع الافتراضى الذى تنشئه القصة، ولكن لا يمكن للقارئ أن يعرف أن كان ما عرفه هو نفس ما كان.

"چيمز" يقصده. إن أثر العمل الأدبى هو أى أثر يصادف أن القارئ يتلقاه من العمل الأدبى، وتحقق ذلك الأثر يقع فى حدود القوة الأدائية لكلمات ذلك العمل. ولو كان كل عمل أدبى فريد (كما أزعم أنا) فإن تأثيره الأدائى يكون بالضرورة فريداً، وبهذا فهو لا يستمد سلطانه ومرجعيته من أى تقاليد سابقة عليه. وبهذا يكون العمل الأدبى فعلا كلامياً لا تغض نظرية أفعال الكلام التقليدية الطرف عنه، كما أن التأثير الأدائى للعمل يكون عندئذٍ منفصلا عن نية الكاتب ومعارفه، وقد تنبأ بهذا الانفصال بالفعل الرجل الذى يُعَد الأب الشرعى لنظرية أفعال الكلام، وهو "ج.ل. أوستن" وذلك حين يحاول، ولو للحظة وحسب، أن يفصل بين تحققية الفعل الكلامى وبين النية الشخصية للناطق به، فإذا كان للمرء أن يقول "لم أكن أعنى ما قلته" وأن يتملص بذلك من التزام أو تعهد أو ينكص بوعد قطعه؛ فإن ذلك يفتح الباب لمن يريد أن يخالف تعاليم الدين المسيحى فيتزوج بأكثر من امرأة، وكذا لمن يريد أن يتهرب من دفع قيمة رهان مستحق أو من شابههم من الأدنياء على مصراعيه. ويؤكد "أوستن" أن الأفضل أن يقول المرء إن كلمتى ميثاق و ليس مهماً ما كنت أفكر فيه حين كتبت هذه الكلمات أو نطقت بها. ويجب احترام تأثير هذه الكلمات. بيد أن "أوستن" نفسه يتملص من تعهده هذا بعد عدة صفحات فيجعل الصدق شرطاً لا يكون الكلام الأدائى أدائياً حقاً بدونه،

الأمر الذى يعد من أكبر نقاط الضعف فى نظرية "أوستن" أو من أبرز متناقضاتها، فـ"أوستن" مضطر إلى التأكيد على هاتين الفكرتين، ولكن تأكيدهما معًا مستحيل، لكن على أى حال ما يهمنى هنا هو الفكرة الأولى، أو الزعم الأول، أى قول "أوستن" بأن الكلمات تؤدى عملها بمعزل تام عن نية قائلها.

ولو طبقنا هذا الكلام على الأدب باعتباره فعلا كلاميًا (لاسيما إذا كنا نرى أن كل عمل أدبى فريد ومتفرد، وهو ما أؤمن به أنا) أقول لو طبقنا هذا الكلام فإن هذا يعيدنا إلى نقطة البداية، النقطة التى كنت عندها واقعًا تحت تأثير سحر "عائلة روبنسون السويسرية"، فلقد مارست تلك الرواية تأثيرها علىَّ دون أن يكون لدىً أى فكرة عن الكاتب أو عما كان يفكر فيه أو يقصده بتلك الرواية. لقد عمل العمل عمله وحسب، فقد فتح أمامى عالمًا ماديًا لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال الرواية.. عالمًا لا يمكن تفسيره تفسيرًا كاملا بالاعتماد على نوايا الكاتب، ومخططاته أو على أى ملمح آخر من ملامح سياق فعل القراءة. إن العمل الأدبى يمنح المرجعية والسلطة لنفسه بنفسه.

وما دمنا نرى العمل الأدبى باعتباره أدائيًا لا تقريريًا فينبغى أن يخضع ذلك العمل للقانون العام الذى يحكم أفعال الكلام- قانون اللامعرفية - فقراءة العمل الأدبى تجعل شيئًا ما يحدث، ولكن التنبؤ بذلك الشىء الذى سيحدث أو معرفته مسبقًا أو التحكم فيه أمر لا يمكن أبدًا أن يكون، والمعلمون هم خير من يمكنهم تأكيد هذا الكلام لنا، إذ يفاجَؤون دومًا حين يطلبون من طلابهم قراءة عمل أدبى فى المنزل أن القراءة تسفر عن أشياء غريبة غير متوقعة بالمرة، فكل عمل أدبى يخلق، أو يكشف عن عالم مختلف..عالم تسكنه شخوص ذات أجساد وألفاظ وأحاسيس وأفكار خيالية، وهذه الشخوص تعيش محاطة بمبانٍ وشوارع ومشاهد طبيعية و طقس معين، إلخ، أى إنها- باختصار- تعيش واقعًا بديلا مكتملا بسكان يشبهوننا نوعًا ما، ويبدو ذلك الواقع البديل كما لو أنه ينتظر فى مكانٍ ما أن تكشفه الكلمات للقارئ وتميط عنه اللثام أو تنقله أو تلقى عليه الضوء لتراه أعين القارئ. وهو ما يشبه الطريقة التى تتبعها الوسائل التكنولوجية الأكثر حداثة إذ تخلق مثلا واقعًا افتراضيًا تبثه على الشاشات، أو يشبه ما تفعله تلك الوسائل بإدراك المرء حين يرتدى تلك الخوذة التى

تخلق حوله مشاهد تبدو حقيقية حتى إنه يتفاعل معها (فى الملاهى مثلا)، فالكتاب الذى نمسكه بأيدينا ونحن نقرأ قصة "عائلة روبنسون السويسرية" مثلا أو رواية "فو" لـ"ج.م. كويتزى" ليس إلا خوذة من خوذة محاكاة الواقع تلك. ولا يمكن لنا أن نعرف - على وجه اليقين- ماهية ذلك الواقع الافتراضى الذى نلج إليه عند قراءتنا رواية كتبها "ترولوب" أو " چيمز" مثلا، أو قصيدة كتبها "ييتس". أعنى أنه لا يمكننا أن نعرف ما إذا كان ذلك الواقع موجودًا مسبقًا، وهو ما يعنى أن الكاتب يكشفه لنا و حسب كنوع من الاستجابة له، أم إنه يخلقه خلقًا باستخدام الكلمات التى يختارها أو التى يتصادف أن يستخدمها، فليس هناك دليل يمكِّننا من ترجيح أحد الاحتمالين على الآخر، وعليه فإن سلطة الأدب أو تأثيره تظل مستندة على الاحتمالين معًا بقوة متساوية. من المستحيل أن نقرر، رغم أن الإجابة على هذا السؤال هى أهم شىء إذا ما أردنا أن نصل إلى تعريف للأدب وتفسير لقراءتنا للأعمال الأدبية.

الفصل الخامس

كيف نقرأ الأدب؟

عمل لا يُقدِم عليه سوى الحمقى:

يمكن أن نَصِف مهمة تعليم شخص يجيد القراءة كيف يقرأ بأنها a mug's game، وأنا أستخدم هنا التعبير الذى استخدمه "ت.س. إليوت" فى حديثه عن كتابة الشعر، ولعل "إليوت" كان يقصد أن كتابة الشعر تحتاج إلى الكثير من المذاكرة والاجتهاد والجد إذ يخبرنا معجم "أكسفورد" أن كلمة mug هى (أو بمعنى أصح كانت) تعبير دارج يُستخدَم عند الإشارة إلى الطلاب الذين يستذكرون بجدية شديدة (أو يأكلون الكتب أكلا كما نقول بالعامية)، والفعل to mug يعنى أن يستوعب المرء موضوعًا بأن يدرسه بكل اهتمام، وربما قصد "إليوت" بالكلمة أيضًا أن الشاعر يجب أن يكون مجرمًا، فهذا معنى آخر من معانى الكلمة المتداولة فى الولايات المتحدة الأمريكية، إذ استخدم "إليوت" تعبيرًا ذاع صيته (السيئ) بهذا الشأن فقال إن المعنى فى القصيدة يشبه قطعة لحم يلقى بها اللص إلى كلب الحراسة حتى يتمكن من دخول المنزل، والمعنيان اللذان أشرت إليهما من بين معانى كلمة mug ينطبقان على تعليم القراءة إذ إنه كى تفعل ذلك فعليك أن تعرف الكثير عن الصور المجازية، فضلا عن أنه ينبغى أن تلم بالكثير عن التاريخ وتاريخ الأدب وبالإضافة لذلك فإن ما ينبغى عليك تعلمه ليس مهارة بسيطة و حسب، الأمر الذى سيوضحه هذا الفصلان الأخيران.

كما أن تعليم القراءة يبدو أمرًا غير ضرورى، فإذا كان المرء يستطيع القراءة فهو يستطيع القراءة وانتهى الأمر. من ذا الذى يحتاج إلى أى مساعدة أخرى؟ إن انتقال

المرء من الأمية إلى إجادة القراءة، أو من معرفة القراءة و حسب إلى إجادتها إجادةً تامة، أمر غامض لا يمكن شرح خطواته ومراحله. وعلى سبيل المثال ينبغى أن يتمتع المرء بموهبة إدراك السخرية والتهكم كى يكون قارئًا جيداً للأدب، وتبدو تلك الموهبة غير موزعة بالتساوى بين البشر، وليست تلك الموهبة مرادفة للذكاء على الإطلاق، وإما أن يتمتع بها المرء أو لا. وفى رواية "منزل شديد الكآبة" يتخيل "ديكنز" نيابةً عنا، فى حديثه عن " چو الكناس"، حال من لا يجيد القراءة ويصوره لنا تصويراً أخاذا إذ يقول:

لابد أنه شىء غريب أن يجوب المرء الشوارع، ويرى تلك الرموز الكثيرة التى تعلو المحال والحوانيت وتكثر عند منعطفات الشوارع وعلى الأبواب والنوافذ فيشعر بالغربة وبأنه فى ظلام دامس (يمنعه من الفهم). غريب أن يرى المرء الناس يقرؤون وأن يراهم يكتبون، وأن يرى ساعى البريد يسلم الخطابات دون أن يكون لديه أى فكرة عن كل تلك الصور اللغوية، وأن يكون أعمى أصم أمام كل حرف !

وليس هناك فارق كبير بين حال " چو الكناس" الجاهل بالقراءة وحال من يعجز عن إدراك السخرية فى عمل أدبى، حتى وإن كان يجيد القراءة.

ولعل ما يحدث داخل عقل المرء وفى مشاعره حين يقرأ- بعد أن يكون قد "تعلم القراءة"- شىء يختلف اختلافاً أكبر مما يتمناه المرء أو يتوقعه من شخص إلى آخر. ويفرط المعلمون فى التفاؤل غير المبرر حين يطلبون من طلابهم أن يقرؤوا رواية "منزل شديد الكآبة" مثلا لمناقشتها يوم الثلاثاء القادم، أو بعض قصائد "ييتس" لتدارسها يوم الجمعة، و هم يتوقعون أن تُحدِث القراءة نفس الشىء داخل نفوس جميع الطلاب. فمن واقع خبرتى أقول إن الأشياء التى تحدث داخل الطلاب حين يقرؤون عملا أدبيًا تختلف عن بعضها البعض إلى حد مخيف. وقد يختار المرء ألا ينظر إلى ذلك الاختلاف باعتباره شيئًا مخيفاً أو محبطاً بل يراه شيئًا محموداً مبهجًا إذ يعنى أن الطلاب يحاولون مقاومة محاولات قولبتهم وجعلهم نسخًا من بعضهم البعض، ومع ذلك فإن

معرفة ما يجرى داخل الطلاب فعليًا عند قراءتهم عملا أدبيًا كجزء من "تكليفهم الدراسى" ليس بالأمر السهل، بل هو أمر لا يقل صعوبة عن معرفة أشياء أخرى هامة عن دخائل نفوس الآخرين، مثل ما قد يعنيه الشخص حين يقول "أحبك"، أو معرفة كيف يرى الآخرون الألوان. ويفيدنا فى هذا المضمار ما أورده "أ.إ.ريتشاردز" فى كتابه "النقد العملى" عن الاختلافات الكبيرة (والقراءات الخاطئة) التى فوجئ بها حين وزع على طلابه قصائد مطبوعة و طلب منهم أن يقولوا ما يرونه فيها. كان هؤلاء الطلاب من أبناء جامعة "كمبردج" وكانت الاختلافات بينهم ضئيلة، فقد كانوا ينتمون إلى نفس الطبقة تقريبًا، وكانوا قد سلكوا نفس الطريق التعليمى تقريبًا قبل التحاقهم بالجامعة. وبالرغم من ذلك فهم لم "يسيئوا فهم القصائد" طبقًا لمفاهيم معظم المتعلمين عن معنى تلك القصائد (فقالوا إن القصائد السيئة جيدة وإن القصائد الجيدة سيئة) وحسب، وإنما أخطؤوا أيضًا فى فهم تلك القصائد بطرق مختلفة متنوعة لا يسهل تصنيفها.

كانت معرفة القراءة والكتابة، وانتشارها فى العالم كله مكونًا رئيسًا من مكونات الثقافة المطبوعة.

و ما صاحب تلك الثقافة من ظهور "الدولة - الأمة" التى تقوم على الديمقراطية. وكما توضح "باتريشا كرين" فى كتابها "قصة حرف الألف" فإن تعليم الأطفال الحروف باستخدام كتب الأبجدية والذى شاع فى عصر الثقافة الورقية يعتبر طريقة رئيسة لدمغ هؤلاء الأطفال بطابع الأيديولوچيات السائدة والثقافة الرأسمالية الاستهلاكية التى تزداد توحشًا، فحين تقول المعلمة للطفل مثلا "فاء:فطيرة تفاح" فإنها تدعو الطفل لتعلم الأبجدية باعتبارها شيئًا مرتبطًا بالطعام، وما الذى يرتبط بالثقافة الأمريكية أكثر من فطيرة التفاح؟ وبعد أن يتعلم الطفل القراءة، ويبدأ بقراءة كتب الأطفال ككتاب "عائلة روبنسون السويسرية" مثلا، تتولى هذه الكتب مهمة إتمام تحويل ذلك الطفل إلى مواطن نموذجى. أما فى أيامنا هذه فلم تعد القراءة والكتابة هى ما يُعتمَد عليه لتحقيق ذلك الهدف، فقد صار التليفزيون والسينما يتوليان هذه المهمة بتقديم صور سمعية وبصرية يُستنطَق بها الطفل، فبرنامج "شارع سمسم" مثلا يُعلم الأطفال الأبجدية والنطق، غير أن قوة ذلك البرنامج التعليمية الحقيقية تكمن فى العرائس و الدمى المستخدمة فى تعليم

الأطفال والتمثيليات الهزلية التي تؤديها الشخصيات، والتي تؤثر بقوة في الأطفال، بل حتى فيمن لا يستطيع القراءة منهم. وليس هذا شيئًا سيئًا بالضرورة، فمن خصائص امتلاك اللغة أن يجتمع البشر معًا مكونين جماعات أو "مجتمعات" ترى الأشياء وتحكم عليها بنفس الطريقة تقريبًا، رغم أن كل المجتمعات المعروفة لا تخلو من تحيزات وأفكار مجحفة. وهذا من بين أسباب كون الديمقراطية دومًا شيء "سيأتي"، فالديمقراطية تبدو لنا كأفق بعيد يَعِدُ بالعدالة وعلينا جميعًا أن نشد الرحال نحوه.

حسنًا إذن؛ إذا افترضنا أن الناس لا يزالون يريدون قراءة الأدب فكيف ينبغي أن يقرؤوه؟ إنني أقدم وصفتين بهذا الشأن، و هما وصفتان تتعارضان مع بعضهما البعض ويصعب التوفيق بينهما. وأدعوهما معًا "متناقضة القراءة".

القراءة باعتبارها نشوة وتعصباً:

لو صح ما أراه من أن كل عمل أدبي يفتح أبواب عالم فريد لا يمكن للمرء الوصول إليه إلا بقراءة ذلك العمل؛ فإن القراءة تكون عملية ينبغي على المرء فيها أن يكرس عقله وقلبه ومشاعره وخياله بدون أي تحفظات لإعادة خلق العالم داخل نفسه معتمدًا على الكلمات. وهذا نوع من التعصب أو النشوة أو حتى القصف والعربدة التي يسميها "إيمانويل كانط" .schwarmerei إن العمل الأدبي يصير حيًا وكأنه مسرح داخلي يبدو مستقلا – على نحو غريب – عن الكلمات الموجودة على الصفحات. وهذا ما حدث لي أول مرة حين قرأت رواية "عائلة روبنسون السويسرية" للمرة الأولى. وهذه القدرة عالمية أو مشتركة بين جميع البشر، بشكل أو بآخر على ما أعتقد، إذ تصير عند المرء ما إن يصير قادرًا على القراءة، أو ما إن يصير قادرًا على تحويل الأشكال الصامتة التي لا معنى لها إلى حروف و كلمات و جمل تتطابق مع كلامنا.

و أشك في أن مسرحي الداخلي، أو عربدتي الداخلية، لا تماثل مطلقًا المسرح الداخلي لأي شخص آخر. ومع ذلك فإن كل عالم خيالي يتولد لدى قارئ بعينه عند قراءته العمل الأدبي يبدو لذلك القارئ، وكأنه مرجعية ثابتة لا شك فيها. و نرى دليلا

عمليًا على ذلك فى رد فعل الكثير من الناس عند مشاهدتهم فيلمًا مأخوذا عن رواية قرؤوها إذ نجدهم يقولون :"لا لا.. لم يحدث هذا. هذا خطأ. إن هذا يختلف عن أحداث الرواية."

وتلعب الرسوم التوضيحية - خاصةً فى كتب الأطفال - دورًا هامًا فى تشكيل ورسم ملامح ذلك المسرح الداخلى، فعلى سبيل المثال كانت رسوم السير "چون تينيل" (١٨٢٠-١٩١٤) الأصلية المصاحبة لـ"أليس فى بلاد العجائب" هى أساس تخيلى لشكل "أليس" و "الأرنب الأبيض" و "تويدل دم وتويدل دى" وباقى الشخصيات. ومع ذلك فإن عالمى الخيالى الواقع خلف المرآة قد تجاوز حدود رسوم السير "تينيل"، وفى كتابه "صبى صغير وآخرون" ذكر "هنرى چيمز" بكل التقدير والعرفان دور رسوم "چورچ كروكشانك" التوضيحية (١٧٩٢-١٨٧٨) والتى صاحبت رواية "أوليڤر تويست" فى تحديد معالم العالم الخيالى الذى فتحته له هذه الرواية. يقول "چيمز":

> **كانت الرواية تبدو لى وكأنها من إبداع "كروكشانك" لا "ديكنز" فقد كانت الصورة حية مخيفة مطبوعة كلها بطابع "كروكشانك" الغريب حتى إن مشاهد تقديم الزهور أو المشاهد التى تصور الشخصيات الطيبة الخيرة، والتى كان يفترض أن يرتاح المرء لرؤيتها، كانت تخرج من تحت يد "كروكشانك" وقد بدت موحيةً بالشر أو بالغرابة أكثر من المناظر التى تصور الشر أو الفزع صراحةً.**

وسأقدم مثالين آخرين فأتحدث عن الصور الفوتوغرافية الرائعة المصاحبة لطبعة "نيويورك" من أعمال "چيمز" والتى التقطها "كوبرن"، و كذا الصور الفوتوغرافية المصاحبة لطبعة "وسكس" أو طبعة الذكرى السنوية من أعمال "طوماس هاردى". فهل هناك قارئ رأى تلك الصور الفوتوغرافية دون أن تؤثر فى عالمه الخيالى الذى خلقته الروايات بداخله؟ إن أول ما أنصح به من خطوات الوصفة التى أقدمها هو أن يسلم القارئ نفسه تمامًا إلى فعل القراءة، فى براءة تامة كبراءة الأطفال، أى بدون شكوك أو تحفظات أو تساؤلات. إن القراءة بتلك الطريقة تحدث تعطيلا متعمداً لعدم التصديق لدى المرء، بتعبير "كولردچ" الشهير، ومع ذلك فهو تعطيل لا يكاد يعرف أن عدم

التصديق أمر ممكن، وبهذا فإن تعطيل عدم التصديق لا يكون نتاجًا لجهد القارئ الذى يبذله واعيًا متعمدًا، بل يصبح شيئًا عفويًا يحدث دون إعداد أو تفكير مسبق وسأورد هنا تشبيهًا ذاع وشاع فأشير إلى عبارة "أحبك" حين ينطق بها اثنان يحبان بعضهما، فكما يقول "مايكل ديجاى" : "الشعر كالحب، يخاطر بكل شىء باستخدام العلامات"، والعلاقة بين القارئ والقصة التى يقرؤها شبيه بقصة الحب، ففى القراءة والحب يمنح المرء نفسه بدون أى تحفظات للآخر، والكتاب الذى أمسك به، أو الموضوع على الرف، يأمرنى بقوة قائلا : اقرأنى". والاستجابة لذلك الأمر فيها من المجازفة والخطورة والمغامرة ما لا يقل عما فى الرد على جملة "أحبك" بـ"أحبك أيضًا" من مجازفة، فأنت لا تعرف ما الذى يمكن أن تقودك تلك الجملة إليه، تمامًا كما أنك لا تعرف إلى أين تؤدى بك قراءة كتابٍ ما، فمثلا فى حالتى أنا حددت بعض الكتب التى قرأتها مسار حياتى، فكل من تلك الكتب كان نقطة تحول فى حياتى، أو بداية حقبة جديدة منها.

والقراءة كالحب أيضًا فى أنها ليست فعلا سلبيًا على الإطلاق، فهى تتطلب قدرًا كبيرًا من الطاقة العقلية والوجدانية بل والجسدية. إنها تتطلب جهدًا إيجابيًا، إذ يتوجب على المرء أن يستخدم كل قدراته وملكاته ويسخرها لإعادة خلق عالم العمل الأدبى الخيالى، بحيث يكون تامًا حيًا نابضًا بالروح بداخله. وبالنسبة لهؤلاء الذين لم يعودوا أطفالا، أو هؤلاء الذين لم يعودوا يتمتعون ببراءة الطفولة، فإن القراءة تتطلب نوعًا آخر من الجهد يتمثل فى محاولة تعطيل ما ترسخ فى نفس المرء من عادات النظر إلى ما يقرؤه المرء بعين الشك أو النقد (و هى المحاولة التى قد لا تنجح فى بعض الأحيان).

وإذا لم يؤت ذلك الجهد المزدوج (الإيجابى والسلبى) أكله فلن يكون من الممكن أن يصير عند المرء أى فكرة عما عساه يكون خطرًا فى الاستسلام للقوة السحرية للكلمات المطبوعة، إذ يشبه حال المرء عندئذ حال من يستمع إلى مقطوعة موسيقية، وقد ركز كل اهتمامه على الوقوف على التفاصيل التقنية للمقطوعة أو الوقوف على أصداء مقطوعة أخرى تتردد فى تلك المقطوعة، إذ لا يمكن للمرء فى هذه الحالة الاستمتاع بالمقطوعة. كى تقرأ الأدب بالطريقة الصحيحة عليك أن ترتد طفلا صغيرًا، ويتطلب تحقق هذا سرعة معينة فى القراءة، تمامًا كما هو الحال مع الموسيقى، فلو توقفت لوقت

طويل عند كل كلمة تفقد الكلمات قدرتها على أن تكون نوافذ تفتح على ما كان مجهولا قبل قراءتها. فأنت إذا عزفت إحدى سوناتات "موتسارت" للبيانو، أو تنويعات "جولدبرج" لباخ ببطء شديد، فإن تلك المقطوعات لن تبدو كموسيقى حينئذ. يجب مراعاة الزمن والإيقاع. وينطبق نفس الشيء على القراءة باعتبارها فعلا يولِّد واقعًا افتراضيًا. ينبغي على المرء أن يقرأ بسرعة (Allegro) وكأن عينيه ترقصان فى أرجاء الصفحة.

وليس بمقدور جميع القراء قراءة الأعمال الأدبية بهذه الطريقة، فأنا مثلا أفضِّل رواية "مرتفعات وذرنج" التى كتبتها "إميلى برونتى" (١٨١٨-١٨٤٨) على رواية "چين إير" التى كتبتها "شارلوت برونتى" (١٨١٦-١٨٥٥)، وأشعر أنه ينبغى أن لا أفى رواية "برونتى" حقها، لأن الكثيرين يحبونها فلماذا أخالفهم أنا؟، لكن تلك الرواية تبدو لى كأمنية شديدة العاطفية تتحقق حين تصل الرواية إلى ذروتها العظيمة فتتزوج "چين" من "روشستر" بعد أن فقد بصره و تشوه، أو تعرض للإخصاء على المستوى الرمزى، إذ تقول "چين": "أيها القارئ ؛ لقد تزوجته". وأجدنى كذلك أقاوم أعمال "د.هـ.لورنس" بنفس الطريقة، فعلى سبيل المثال حين أصل إلى مشهد الذروة فى "نساء عاشقات"، ذلك المشهد الذى يمارس فيه "بركن" و "أورسولا" الجنس معًا أخيرًا أجدنى أضحك. إننى أجد هذا المشهد مضحكًا، لا فى حد ذاته، وإنما بسبب اللغة الطنانة التى يستخدمها "لورنس" فى وصفه إذ يقول: " لقد تحققت رغبتها، وتحققت رغبته، فقد كانت بالنسبة له ما كان بالنسبة لها فكل منهما هو الآخر المتجسد الحقيقى الغامض الصوفى وقد بلغ قمة الروعة والأبدية." يا إلهى! إن هذا يبدو لى سخافة محضة، والشعور بأن ما تقرؤه سخيف يجرده من قدرته على فتح أبواب عالم جديد، بل يصبح ذلك الشيء مجرد حروف على الصفحة لا حياة فيها. و لا شك أن هناك قراء آخرين ينظرون إلى أعمال أخرى بنفس الطريقة التى أنظر بها أنا إلى "چين إير" و"نساء عاشقات" فمثلا أنا أرى أن روايات "أنتونى ترولوب" جميعها ساحرة، ليس فقط فى تصويرها لأيديولوچية الطبقة الوسطى فى العصر الفيكتورى بل وأيضًا فى نقدها الضمنى لتلك الأيديولوچية، لكننى أعرف أشخاصًا يجدون رواياته مزعجة لأنها – فى رأيهم -- تصور سيكولوچية المرأة تصويرًا خاطئًا.

القراءة الجيدة هى القراءة البطيئة:

غير أن القراءة الجيدة أيضًا تتطلب البطء لا السرعة و حسب، فالقارئ الجيد هو من لا يفوته شيء فى النص، أى ينطبق عليه ما يقوله "هنرى چيمز" حين يتحدث عن الكاتب الجيد ورؤيته للحياة فيقول (مخاطبًا الكاتب): "حاول أن تكون واحدًا ممن لا يفوتهم شيئًا (من تفاصيل الحياة)" ، وهذا بالضبط عكس التعطيل المتعمد لعدم التصديق والذى يستغرق فيه المرء حتى إنه ينسى تمامًا أنه قد عطل عدم التصديق بإرادته. بل يعنى القراءة المتريثة التى يدعو إليها "نيتشه"، ومثل هذا القارئ يتوقف عند كل كلمة أو عبارة ذات دلالة، وينظر إلى ما قبلها وما بعدها بيقظة و حذر. إنه يمشى، لا يرقص، فهو حريص كل الحرص على ألا يباغته النص فيمرر شيئًا ما فى غفلة منه. يقول "نيتشه": "حين أتصور القارئ المثالى أجدنى أتصوره على هيئة وحش شجاع شديد الفضول،كما أتخيله على هيئة مغامر ومكتشف بالفطرة، فهو شخص يتسم بالحذر والمكر والمرونة واللين." إن القراءة البطيئة أو الناقدة تعنى أن يتمسك المرء بالشك وهو ينتقل هنا وهناك، ويستجوب كل تفصيلة من تفاصيل العمل، ويحاول أن يعرف الطريقة التى يؤدى بها السحر تأثيره، وهو ما يعنى أنه لا ينبغى على القارئ أن يولى العالم الذى يفتحه العمل الأدبى أمامه اهتمامه، وإنما يركز على الطريقة أو الوسيلة التى ينفتح بها هذا العالم أمامه. ومن الممكن تشبيه الفارق بين أن ينبهر المرء بالعرض الأخاذ الذى يقدمه الساحر فى رواية "الساحر أوز" وأن يتجاوز تلك الواجهة المبهرجة ليركز على الرجل الرث الثياب وقد أخذ يجذب الروافع ويشغل الماكينات التى يخلق بها ذلك الوهم.

وقد اتخذت عملية تبديد الوهم تلك صورتين على مدار تاريخ تقاليدنا الأدبية المعقدة، ولا تزال هاتان الصورتان سائدتين حتى الآن. الصورة الأولى هى ما يمكن تسميته "القراءة البلاغية"، والتى يركز المرء فيها اهتمامه على الحيل اللغوية التى يُخلَق منها السحر، أى أن يلاحظ طرق استخدام اللغة المجازية وتغير وجهات النظر واستخدام الكاتب للسخرية،إلخ. وللسخرية أهمية بالغة فى هذا السياق، وهى تظهر،

على سبيل المثال، في التفاوت بين ما يعرفه الراوى في رواية ما وبين ما ينقله لنا، بكل وقار ورزانة، باعتباره ما تعرفه الشخصيات أو ما تعتقده أو تشعر به. إن قارئ البلاغة خبير في كل عادات "القراءة المتفحصة"، أو القراءة عن قرب.

أما الصورة الأخرى من صور القراءة الناقدة فتقوم على التشكيك في الطريقة التى يقوم بها العمل الأدبى بغرس المعتقدات المتعلقة بالطبقة أو العرق أو العلاقة بين الجنسين، إذ ينظر إلى هذه باعتبارها طرائق للرؤية والحكم والتصرف تُقدَّم لنا باعتبارها حقائق موضوعية بحتة، في حين أنها مؤدلجة في واقع الأمر، فهي أكاذيب لغوية ترتدى قناع الحقائق. وهذه الصورة من صور تبديد الوهم تُدعى في أيامنا هذه "دراسات ثقافية" أو "دراسات ما بعد الاستعمار".

وينبغى أن نتذكر أن الأعمال الأدبية طالما كان لها وظيفة نقدية هامة فهي تطعن في الأيدولوچيات التى توحد بين الناس، كما أنها تعززها وتدعمها، فالأدب بمفهومه الغربى (أى بكونه شيئًا مرتبطًا بالثقافة المطبوعة) قد أفاد كل الإفادة من الحق في التحدث بحرية. ويصور "بروست" افتتان "مارسيل" بـ"ألبرتين" في "البحث عن الزمن المفقود" تصويرًا دقيقًا، حتى إن القارئ يجد نفسه وقد شارك "مارسيل" وقوعه تحت تأثير ذلك السحر والافتتان، إذ يجد القارئ "ألبرتين" ذات جاذبية لا تقاوم، رغم أن تلك الفاتنة كاذبة، كما أن "بروست" يقوم (آسفًا) بتفكيك ذلك الافتتان، إذ يبين أنه يقوم على قراءة خاطئة أو أوهام. ولا يزال النقد الثقافى يمارس دوره ويسلط الضوء على الولع النقدى بالأدب نفسه في الثقافة المطبوعة الغربية. بيد أن من آثار الشكلين الناقدين- أى القراءة البلاغية والنقد الثقافى- أنهما يحرمان الأعمال الأدبية من قوتها وتأثيرها الذى لا يشعر به القارئ إلا عند قراءة الأعمال بسرعة كما أسلفنا.

متناقضة القراءة:

إن طريقتى القراءة اللتين أعرضهما وأدعو إليهما هنا - أى الطريقة البريئة وطريقة إزالة الأوهام والغشاوات - تتعارضان مع بعضهما البعض، إذ إن كل منهما

تمنع حدوث الأخرى، ومن هنا تتضح المعضلة التى أسميتها "متناقضة القراءة". ودمج كلا الطريقتين واستخدامهما فى فعل قرائى واحد أمر صعب، إن لم يكن مستحيلاً، لأن كلًا منهما تصادر على الأخرى وتجعلها متعذرة. فكيف يمكنك أن تمنح نفسك تماماً للعمل الأدبى وأن تدعه يقوم بعمله وفى الوقت نفسه تبعد نفسك عنه وتنظر إليه بشك وتفككه كما تفكك الساعة لترى ما الذى يجعلها تدق؟ كيف يمكن للمرء أن يقرأ بسرعة وببطء فى الوقت نفسه؟ كيف يمكنه أن يدمج بين إيقاعين مختلفين فى رقصة قرائية واحدة مستحيلة، سريعة ولكنها بطيئة فى نفس الوقت؟

وفى كل الأحوال لماذا قد يرغب الإنسان فى حرمان الأدب من قدرته الرائعة المذهلة على فتح أبواب العوالم البديلة، أو أبواب الواقع الافتراضى؟ إن ذلك يبدو شيئاً سيئاً هداماً. والكتاب الذى بين يديك الآن مثال على ذلك الهدم والتدمير، فحتى حين تحاول تلك الطريقة التفكيكية الاحتفاء بالأدب وسحره: فإنها تفسد ذلك السحر بكشف أسراره على الملأ.

ويكمن خلف ذلك الجهد التفكيكى أحد دافعين. أولهما هو أن الدراسات الأدبية (التى تتولى المدارس والجامعات مهمة جعلها جزءاً رسمياً من الثقافة، كما تلعب الصحافة أيضاً دوراً فى ذلك) هى جزء مما يميز ثقافتنا من ولع باكتساب المعرفة باعتبار المعرفة هدفاً فى حد ذاتها. والجامعات الغربية نذرت نفسها لهدف اكتشاف حقيقة كل شىء، كما نرى فى شعار جامعة "هارفارد"، والذى هو كلمة واحدة هى Veritas أو الحقيقة. ومن ضمن الحقائق التى نرغب فى معرفتها حقيقة الأدب. وفى حالتى أنا حل الاهتمام بمعرفة حقيقة الأدب عندى محل الاهتمام بمعرفة حقيقة العلم، فأثناء دراستى الجامعية قمت بتحويل تخصصى الدراسى من الفيزياء إلى الأدب، وكان سبب هذا التحول فضول شبه علمى لسبر أغوار ما كنت أراه وقتئذٍ (ولا زلت) فى الأدب من غرابة شديدة، واستكشاف الاختلاف الذى يميز الأعمال الأدبية عن بعضها البعض وعن الاستخدامات العادية للغة فى حياتنا اليومية. كنت أسأل نفسى عما جعل "تنيسون" ، وهو الرجل الذى يُفترَض أنه عاقل راشد، يستخدم اللغة بتلك الطريقة البالغة الغرابة؟ ما الذى جعله يفعل هذا؟ و كيف كان الناس ينظرون إلى تلك اللغة حين

استخدمها "تنيسون" وكيف يرونها الآن؟ كنت ولا زلت أريد أن أتمكن من تفسير الأدب بنفس الطريقة العلمية التى يحاول بها علماء الفيزياء تفسير "الإشارات" الشاذة التى تأتى من حول ثقب أسود أو نجم زائف. ولا زلت أحاول، ولا زلت متحيراً.

أما عن الدافع الآخر فهو دافع وقائى، أو يهدف إلى درء الشر، وهو دافع نبيل وغير نبيل بحسب الطريقة التى تنظر بها إليه.فالناس يخافون- خوفاً صحيًا - من قدرة الأدب على غرس معتقدات خطيرة أو غير منصفة بداخل القراء عن العرق أو الجنس أو الطبقة، وللدراسات الثقافية والبلاغية (خاصةً فى صورتها الهادمة) ذلك الغرض الصحى أو الوقائى. وحين تُبرِز القراءة البلاغية، أو القراءة البطيئة، الآلية التى يمارس بها العمل الأدبى سحره يكون ذلك السحر قد صار باطلا لا مفعول له إذ يُنظَر إليه باعتباره نوعًا من الشعوذة الضارة، فحين تتم قراءة "الفردوس المفقود" مثلا قراءةً نسويةً فإن تلك القراءة تكشف تحيز "ملتون" الجنسى (فى قوله مثلا: "خلق هو لله وحده وخلقت هى لله من خلاله"(*) ، ولكن ذلك أيضاً يفقد قصيدة "ملتون" قدرتها المبهرة على أن تقدم للقارئ جنة بديعة يسكنها عاشقان جميلان يستمتعان بالحب والجنس "وهكذا سارا معًا، يداً بيد. أجمل من تعانقا بحبٍّ.. من البشر"، كما يمكن أن يذكر الناقد الذى لا يكل ولا يمل القارئ الذى انجابت عن عينيه الغشاوة أن تلك الرؤيا الفردوسية مقدمة من خلال عينى شاهد حقود حسود ممتعض هو الشيطان، إذ يقول الشيطان: "يا للجحيم! يا للأسى! ماذا ترى عيناى تلكما الحزينتان؟"

إن الشيطان الذى يقدمه لنا "ملتون" فى "الفردوس المفقود" هو النموذج المثالى لذلك الشخص الذى يبدد الغشاوة والأوهام من أمام الأعين، أو القارئ الملىء بالشكوك، أو الناقد المتشكك الذى لا إيمان لديه، وينطبق هذا أيضاً على "فريدرش نيتشه"، الذى هو نموذج للقارئ الناقد الحديث. و قد تلقى "نيتشه" تعليمًا يؤهله لأن يكون أستاذا للبلاغة الكلاسيكية، ويعد كتابه المسمى " نَسَب الأخلاق" (وكذا بعض كتبه الأخرى) من أعمال النقد الثقافى قبل أن يوجد النقد الثقافى بمعناه المفهوم حاليًا. وفى عبارة شهيرة فى "عن الحقيقة والكذب بمعناهما المتجاوز لنطاق الأخلاق" يُعَرِّف "نيتشه"

(*) ترجمة د/محمد عنانى .

الحقيقة لا باعتبارها تقريراً للأشياء أو تصويراً لها كما هى، وإنما باعتبارها اختلاقاً مجازياً ، أو - باختصار-باعتبارها أدباً. يقول "نيتشه" : "إن للحقيقة جيشاً متحركاً من الاستعارات والكنايات و التشخيص"، ويلاحظ القراء أن "نيتشه" يرى الأشكال الثقافية المختلفة، بما فيها الأدب، كشىء حربى عدوانى، أو "جيش متحرك" يجب مقاومته بأسلحة حربية لا تقل قوة يوفرها الناقد. وسيلاحظ القارئ أيضاً أن "نيتشه" يعطى مثالا على ذلك باستخدام تشخيص يصوغه بنفسه إذ يرى الحقيقة كجيش متحرك. إنه يستخدم سلاح الحقيقة ضد الحقيقة.

ولا شك أن هاتين القراءتين للأدب-أى القراءة البلاغية والدراسات الثقافية- قد أسهمتا فى التعجيل بوفاة الأدب. وليس من قبيل الصدفة أن تلك القراءة الناقدة التى تهدف إلى تبديد وهم الأدب قد نهضت وشاعت وقويت فى نفس الوقت الذى كان الأدب فيه قد بدأ يتراجع ويفقد أهميته كمصدر لغرس الأفكار والمعارف والمعتقدات فى النفوس. لم نعد نرغب فى أن يخدعنا الأدب، أو لم نعد مستعدين لذلك.

لماذا أحببتُ «عائلة روبنسون السويسرية» ؟

ولأعد الآن إلى "عائلة روبنسون السويسرية"، وسوف أستخدمها كمثال على إمكانية تعايش القراءتين- السريعة والبطيئة - معًا، وإن لم يكن ذلك التعايش سهلا على الإطلاق. لقد أعدت قراءة الرواية منذ فترة قصيرة، وبعد خمسة وستين عامًا من آخر قراءاتى لها لأرى كيف ستكون رؤيتى لها فى هذه المرة. وينبغى أن أعترف بأننى قد وقعت تحت تأثير نفس السحر الذى كنت أقع تحت تأثيره حين كنت أقرؤها وأنا طفل فى العاشرة، ولا زلت قادراً على أن أرى - بعين خيالى- بيت الشجرة الذى تبنيه عائلة "روبنسون" بعد تحطم سفينتها. كما أعدت اكتشاف تلك الجزيرة الرائعة الآمنة (نظراً لكونها غير مأهولة بالسكان)، تلك الجزيرة الاستوائية الزاخرة بجميع أنواع الطيور والحيوانات والأشجار والأسماك والنباتات، ولا تزال قادراً على أن أرى تلك المزرعة المتكاملة التى يقيمها "آل روبنسون" والتى بها منزل شتوى وآخر صيفى، ومبانٍ خاصة بالمزرعة، وحقول البطاطس والأرز ونبات الكاسافا والخضروات، وحدائق الزهور

وأشجار الفاكهة والأسوار والقنوات والمجارى المائية، وكذا جميع أنواع الحيوانات الداجنة من بط وإوز ونعام وماشية وخنازير وحمام وكلاب، بل وحيوان ابن آوى مستأنس وبعض طيور الفلامنجو المستأنسة أيضًا! إلخ. فلتذكر اسم أى شيء وستجده متوفرًا لدى "آل روبنسون"، سواء كان سكرًا أم ملحًا أم دقيقًا أم أرزًا أم أوان، بل حتى معدات الفلاحة المتطورة ستجدها لديهم. ولا زلت أبتهج حين أصل إلى قرار الأب والأم واثنين من الأبناء- فى نهاية الرواية - بالبقاء فى مستعمرتهم التى أسموها "سويسرا الجديدة"، رغم وصول النجدة التى تعيدهم مرةً أخرى إلى "المدنية".

لكننى الآن أعرف- على ما أعتقد- السبب الذى يجعلنى أجد "عائلة روبنسون السويسرية" ساحرة إلى هذا الحد. فمن بين أقدم ذكريات طفولتى ذكرى كنت فيها محمولا على ظهر أبى فى سلة من التى تُحمَل على الظهر حيث كنا سنقيم مخيمًا، مع أسرة أخرى، فى جبال "أديرونداك" فى شمال "نيويورك". وكان التخييم لا يقل سحرًا فى نظرى عن قراءة "عائلة روبنسون السويسرية"، إذ يقيم المرء مخيمًا كاملا رغم أنه ليس معه أكثر مما يحمله على ظهره، فهو يقطع بعض أغصان شجرة البلسان العطرة ليصنع منها فراشًا، ويشعل النار كى يطهو ويتدفأ، و- باختصار- ينشأ عالمًا منزليًا جديدًا فى البرية حينما يخيم. و لا تزال أذكر ذلك الشعور الجميل الذى كان ينتابنى وأنا أغرق فى النوم فى الكوخ المفتوح المدخل مع الأطفال الآخرين، وقد تدثرت ببطانيتى (فلم يكن هناك أكياس نوم وقتئذ) وأخذت تتناهى إلى أذنى همهمات الكبار الذين كانوا يتحدثون وقد التفوا حول ما تبقى من نار المخيم. كان التخييم يرضى غريزة بناء العش عندى إرضاءً عظيمًا، فهو بمثابة خلق عالم جديد، عالم فوق العالم، من الأشياء القليلة المتاحة فى الطبيعة (بالإضافة إلى بعض الأشياء التى نجت من الغرق عند تحطم السفينة بالطبع!). من وجهة النظر هذه تصير "عائلة روبنسون السويسرية" رمزًا رائعًا يجسد ذلك الشيء الذى أزعم أن كل عمل أدبى يقوم به. ففى الرواية يقوم "آل روبنسون" بخلق عالم جديد بالعمل الجاد والإبداع، ويخلق القارئ داخل خياله عالمًا جديدًا هو واقع افتراضى يبدو- أثناء القراءة- أكثر حقيقيةً من العالم الحقيقى، ويبدو أكثر استحقاقًا لأن يعيش المرء فيه فى العالم الحقيقى.

قراءة «عائلة روبنسون السويسرية» ببطء:

ولنكتف بما قلناه عن القراءة السريعة ولننتقل الآن إلى القراءة البطيئة المتشككة، و هى تقدم شيئًا يختلف كل الاختلاف عما تقدمه لنا القراءة السريعة. لقد جعلتنى الأعوام الخمسة والستون التى أنفقتها فى الدراسة والممارسة غير قادر على تعطيل عادات القراءة الناقدة عندى أثناء قراءة عمل ٍما، أما حين كنت صبيًا فى العاشرة فلا شك أننى لم أكن قادرًا على ممارسة القراءة البطيئة، ولم أكن أريد أصلا أن أمارسها. لقد كنت أقاومها، ويتبدى ذلك جليًا فيما كان ينتابنى من ضيق ٍحين كانت أمى تقول لى إن هذا العمل مجرد رواية، لا قصة حقيقية، وتشير إلى اسم الكاتب على الغلاف، فقد كان ذلك بداية زوال السحر.

وفى إحدى الطبعات الشعبية (ذات الأغلفة الورقية) يحرص الناشر على وضع عبارة لا داعٍ لها تبرز كون الرواية عملا مختلقًا أو عملا يحاول وحسب الإيحاء بأنه حقيقة، إذ يضع الناشر على ظهر الغلاف عبارة لا مبرر لها يقول فيها : "هذه الرواية عمل أدبى، وكل الشخصيات والأحداث التى تصورها هذه الرواية وهمية، وأى تشابه بينها وبين أى شخصيات أو أحداث حقيقية هو صدفة بحتة." لماذا يشغل الناشر نفسه بكتابة مثل هذه العبارة؟ فمن ذا الذى قد يعتقد أن "عائلة روبنسون السويسرية" ليست عملا أدبيًا؟ لا يعتقد هذا سوى طفل صغير فى العاشرة من عمره. من ذا الذى قد يفكر بعد كل هذا الزمن فى مقاضاة "دار نشر تور" لكشفها أسرارًا عن حياة أشخاص حقيقيين فى كتاب نُشِرَت النسخة الأولى الألمانية منه فى عام ١٨١٢؟ وعلاوةً على ذلك فإن تلك الجملة التى يخلى فيها الناشر مسؤوليته ليست سوى كذبة كما هو الحال فى أغلب الأحيان، إذ تعلم أن الأب والأم والأبناء الأربعة فى الرواية مستوحون من شخصيات أفراد عائلة كاتب الرواية، "يوهان ديڤيد ڤيس"، (أو هذا ما قاله لنا الكاتب). كان "ڤيس" قسيسًا سويسريًا، كما عمل قسًّا بالجيش لبعض الوقت. وقد عاش، كما قلت فى الفصل الأول، فى الفترة بين ١٧٤٣ و ,١٨١٨ والابن الثانى "إرنست"، على سبيل المثال، استوحيت شخصيته من شخصية ابن "ڤيس"، واسمه "يوهان رودلف ڤيس"،

وهو الذى قام- بالتعاون مع والده - بإعداد مخطوط الرواية الطويل للنشر وأدخل الكثير من التعديلات عليه.

وقد كنت محقاً، فى نقطة واحدة على الأقل، فـ"عائلة روبنسون السويسرية" - كما نعرفها نحن قراء الإنجليزية اليوم- لم يكتبها شخص واحد، فهى عمل مُركب، وكذلك ترجمة. وقد نشأت أصلا على هيئة حكايات كان "ڤيس" يرتجلها ويحكيها لأبنائه الأربعة فى الأمسيات، إذ كان يقرأ لهم رواية "روبنسون كروزو" فى كل مساء، وحين انتهى منها شرع يختلق تلك القصص استكمالا لها، فرغم أن "ڤيس" كان بديناً ضخم الجرم فقد كان سويسرياً أصيلا يعشق صيد الحيوانات والأسماك وممارسة مختلف الأنشطة فى الهواء الطلق. وقد قرأ الكثير من كتب الأسفار والرحلات (كرحلات الكابتن كوك، ورحلات لورد أنسون البحرية (١٧٤٨)، وكتب أخرى)، كما كان يعرف الكثير عن التاريخ الطبيعى، ويبدو أن الكثير من معلوماته فى هذا المجال كانت مستقاة من الكتب التى تحتوى على رسوم توضيحية للحيوانات مثل الكنغر و طيور الفلامنجو وخلد الماء، إلخ.

وكان "ڤيس" ابناً حقاً من أبناء عصر التنوير، فقد استخدم تلك الحكايات كوسيلة مسلية لطيفة لتعليم أبنائه التاريخ الطبيعى، وكذا ما يمكن تسميته بمهارات الغابة أو الخلاء، كطريقة صنع جسر من أغصان الأشجار، أو كيفية حساب ارتفاع شجرة، أو كيفية معالجة جلود الحيوانات لاستخدامها فى الأغراض المختلفة. وقد قال "ڤيس" إنه كان يهدف بذلك إلى "إثارة الفضول وحب الاستطلاع فى أبنائى من خلال ملاحظات مثيرة، وأن أتيح لهم أن يطلقوا العنان لخيالهم، ثم أصحح أى أخطاء قد يقعون فيها." وقد كتب "ڤيس" بعض تلك الحكايات القابلة للامتداد إلى ما لا نهاية فصارت مخطوطاً ضخماً يتكون من ٨٤١ صفحة. وكان "يوهان رودلف ڤيس"، ابن "يوهان ديفيد ڤيس "، أستاذا للفلسفة فى "بِرن"، وكذلك كان متخصصاً فى الفلكلور، وهو من كتب السلام الوطنى السويسرى، وقد استأذن والده فى مراجعة نص الرواية وترتيبه وإعداده للنشر باسمه (أى باسم "رودلف" لا والده)، وبالفعل نُشِرَت الرواية عام ١٨١٢ تحت عنوان "عائلة روبنسون السويسرية: أو القس السويسرى الذى تحطمت سفينته، وعائلته".

غير أن تلك ليست نهاية القصة، إذ إنه فى عام ١٨١٤ صدرت ترجمة فرنسية للرواية بقلم " السيدة البارونة إيزابيل دى مونتوليو"، وكانت نهايتها تختلف عن النهاية الأصلية، ثم تبعتها ترجمة فرنسية أخرى بإضافات جديدة بقلم "مدام إيليز فولار"، أما أولى الترجمات الإنجليزية فقد أنجزتها "ميرى چين جودوين"، وأضافت إليها المزيد والمزيد من الأحداث، وقد صدرت تلك الترجمة عن دار نشر "ميرى چين جودوين وشركاؤها" فى عام ١٨١٤، ولعلها اعتمدت على الترجمة الفرنسية، لا على الأصل الألمانى. كانت المترجمة زوجة "وليم جودوين"، ذلك الفيلسوف السياسى والروائى والمهتم بشئون التعليم. وكان الكتاب ضمن مشروع لكتب الأطفال تبناه "وليم جودوين" هو "مكتبة النشء". ومقدمة الترجمة الإنجليزية (والتى يبدو أن "وليم جودوين" نفسه هو من كتبها) هى فى الواقع ما كتبه "يوهان رودلف ڤيس" ليشرح كيف قام بتحويل المخطوط الذى كتبه والده إلى كتاب يمكن نشره. بيد أنه، و كما لاحظ " چيسون وولستاتر"، تعد المقدمة تعبيرًا جيدًا عما كان "وليم جودوين" يؤمن به من أنه يمكن تعليم النشء الكثير من حقائق التاريخ الطبيعى والجغرافيا والكثير من الحقائق الأخرى المفيدة من خلال كتب من نوعية "عائلة روبنسون السويسرية"، وهذه الفكرة تخالف ما كان يراه " چان چاك روسو".

ثم توالت الترجمات الإنجليزية المحتوية على المزيد من الإضافات، كما صدرت ترجمات مختصرة. فعلى سبيل المثال نجد أن قصة إنقاذ " چينى مونتروز"، تلك الفتاة الإنجليزية التى تسقط على الجزيرة أيضًا، والتى تختتم بها الرواية، لا وجود لها فى الترجمات الأولى، ومنها ترجمة "جودوين". فالقصة– من حيث المبدأ– غير منتهية، إذ هناك دائمًا متسع لحكاية أخرى، أو مقام للعثور على حيوان غريب آخر، أو طائر غريب آخر، أو شجرة غريبة أخرى. أما الترجمة الإنجليزية التى أنجزها "و.هـ. كنجستون" (١٨٨٩) فهى التى يمكن اعتبارها النسخة المعتمدة لدى قراء الإنجليزية. ولا أعرف أى ترجمة تلك التى كنت أقرؤها فى طفولتى؛ لأن الكتاب لم يبق ضمن ما بقى من كتب طفولتى، لكننى لا زلت أحتفظ بنسختى القديمة من "أليس فى بلاد العجائب"، و "من خلال المرآة"، واللتين قام برسم رسومهما "تينيل"، وقد علمت نفسى قراءة الكتاب وأنا فى الخامسة

أو السادسة إذ كنت قد بدأت أتعب وأمل من الاعتماد على أمى فى القراءة. وقد كانت قراءتى الكتاب فى تلك السن خرقاً لبعض المحاذير التى تناولها "جودوين" فى مقدمة ترجمة "جودوين" لما أسماه "آل جودوين" "عائلة روبنسون كروزو". ولم أكن أنا ولا أمى نعلم أن قراءتى للكتاب تعد انتهاكاً لمبدأ يؤمن به "جودوين" إذ يقول: "فى الحياة الحقيقية نادراً ما يكون من السليم أن يقرأ الطفل بنفسه لنفسه، بل ربما لا ينبغى أن يقرأ الطفل بنفسه مطلقاً. فقليلون هم الأطفال الذين لا يمنعهم الكسل، أو كثرة الحركة وحب اللعب، أو تقلب المزاج، من شغل وقتهم بهذا النشاط المفيد."

أما أكثر ما يهمنى هنا هو أن القراء - الواحد تلو الآخر- قد أخذوا بذلك الواقع الافتراضى الذى تكشفه "عائلة روبنسون السويسرية" إلى حد جعلهم يشعرون أنهم يملكون السلطة والصلاحيات التى تجعل بإمكانهم تمديد القصة الأصلية بإضافة المزيد من الحكايات إليها. إن الأمر يبدو كما لو أن المرء - بمجرد دخوله ذلك العالم البديل - يصير قادراً على أن يجوب الأرجاء التى تصادف أن " ڤيس" لم يكتب عنها، وأن يكتب هو ما لم يكتبه " ڤيس" انطلاقاً من اقتناعه التام بأن لذلك العالم وجوداً مستقلا.

الفصل السادس

كيف نقرأ الأدب قراءة مقارنة؟

أو: لعب دور القارئ المجتهد

قبل «عائلة روبنسون السويسرية» وبعدها:

ما الذى يعكس الانحياز الأيديولوچى فى "عائلة روبنسون السويسرية"؟ ما الذى لاحظه القارئ الحكيم الذى تبددت أوهامه والذى صِرْتُهُ الآن؟ سأقدم إجابة موجزة على تلك الأسئلة من خلال مقارنة تلك الرواية برواية "روبنسون كروزو" (١٧١٩) لـ"دانييل ديفو"، وروايتى "أليس" (١٨٦٥ و ١٨٧١)، فرواية "كروزو" وروايتا "أليس" تمثلان اتجاهين تاريخيين مختلفين. كما سأقارن الرواية برواية أخرى هى رواية "فو" التى كتبها "ج.م. كويتزى"، وهو كاتب من دولة جنوب إفريقيا، عام ١٩٨٦، لكننى لن أتوقف كثيراً عند تلك الرواية الأخيرة.

إن "روبنسون كروزو" صورة من صور قصة الابن الضال التى نقرؤها فى الكتاب المقدس، وهى تقوم على ذلك التباين الساخر بين الراوى الأول الذى كان فى الماضى، والراوى الثانى، والذى هو نفسه الراوى الأول بعد أن صار أكثر حكمةً وخبرة، تماماً كما أقوم أنا الآن بانتقاد سذاجتى التى جعلتنى أقع تحت تأثير "عائلة روبنسون" السحرية، وأعيش كليةً فى عالمها فى طفولتى. وتؤدى السخرية فى رواية "روبنسون كروزو" دورها فى الاتجاهين، فالراوى الأكبر سناً والأكثر حكمةً يخبر القارئ كم

كان أحمق وعدواً لنفسه حين لم يطع والده الذى كان يريده أن يبقى فى البلاد وأن "ينعم بحياة الاعتدال والوسطية التى تريدها له السماء". وفى نفس الوقت فإن القارئ يدرك أنه لو لم يعص "كروزو" والده ويصر على السفر فى تلك الرحلة البحرية لما كانت هناك قصة يرويها (أى إن وجود القصة بين يدى القارئ دليل على أن "كروزو" قد عصى والده بالفعل). وليس سراً أن القارئ يشعر بالإعجاب بما يبديه "كروزو" من جرأة واندفاع أحمق وجسارة فى إنقاذه لنفسه بعد تحطم سفينته. ورغم كل شىء؛ فإن تحطم سفينة "كروزو" - على فظاعته - هو ما يؤدى بـ"كروزو" إلى اكتساب الخبرة والتحول الذى يحدث فى شخصيته، وبهذه الطريقة فإن الرواية تصير مديحاً للاعتماد على النفس والاستقلالية ومساعدة المرء لذاته، ولكنه مديح مصبوغ بصبغة من السخرية والتهكم. ولا وجود يُذكَر لمثل تلك السخرية فى رواية "عائلة روبنسون السويسرية".

أما عن "أليس فى بلاد العجائب" و "من خلال المرآة"، اللتين تمثلان اتجاهاً تاريخياً آخر، فإنهما تستشرفان ما يميز الحداثة وما بعد الحداثة من قلق بشأن طبيعة الذات كما نقوم نحن بتكوينها لها، أو اعتماد صورة الذات على لغة الآخرين. كما تقدم "أليس" فكرة حداثيَّة هى فكرة استحالة فهم ذلك العالم العبثى المتناقض مع نفسه، بل والمجنون، اعتماداً على الافتراضات التقليدية. وتعد الروايتان أدباً نموذجياً فيما يتعلق باعتمادهما على التلاعب بالألفاظ، والإلماح إلى أعمال وأحداث أخرى معروفة للقارئ، ومحاكاة أعمال أخرى بطريقة ساخرة، وعلى السخرية القائمة على المفارقة بين ما يعرفه الراوى وما تعرفه البطلة، رغم أنها طفلة حكيمة. ويأخذ الكاتب تلك الخصائص إلى أبعد الحدود بحيث تصل إلى درجة العبث الصريح، الأمر الذى يعلمه كل قارئ. وقد كُتِبَ الكثير والكثير عن "روبنسون كروزو" و"أليس فى بلاد العجائب"، بل لا يزال الكثير يُكتَب عنهما، بينما لم يُكتَب عن "عائلة روبنسون السويسرية" إلا القليل مقارنةً بما يُكتَب عنهما. ولعل السبب فى ذلك هو أنه لا يكاد يكون هناك من اهتم بذلك العمل وأخذه على محمل الجد سوى المتخصصين فى أدب الأطفال.

رواية «فو» باعتبارها تعليقا مراجعا لرواية «روبنسون كروزو» :

تعد رواية "فو" آخر ما كُتِبَ من أعمال مستوحاة من "روبنسون كروزو" (على حد علمى)، وهى أعظم تلك الأعمال التى تستلهم رواية "دانييل ديفو" الشهيرة. فكما ألهمت "عائلة روبنسون السويسرية" القراء فجعلتهم يضيفون المزيد من القصص إلى الأصل ألهمت "روبنسون كروزو" قراءها إلى الحد الذى جعلهم يكتبون كتبًا كاملةً بوحى منها، مثل "عائلة روبنسون السويسرية" و"فو". وتقوم تلك الرواية الأخيرة على حكاية مختلفة تمامًا عن جزيرة "كروزو" نفسها. ويوضح اختصار اسم "ديفو" و "كروزو" العنف الذى يتعامل به "كويتزى" مع الأصل، فهذا تشويه يشبه ذلك الذى حل بـ"فريداى" فى رواية "فو".

فى تلك الرواية تلعب "سوزان بارتون" دور الراوية الرئيسة، و "سوزان" فتاة إنجليزية تنجو من حادث غرق سفينة وتسبح حتى تبلغ شاطئ جزيرة "كروزو"، وهناك تقابل "روبنسون كروزو" و"فريداى" الذى قطع تجار الرقيق لسانه فصار أخرس. ويتماثل ذلك التشوه مع "تشوه آخر أكثر فظاعة" بحسب ما تقوله "سوزان" حين ترى "فرايداى"-لاحقًا فى الرواية- وهو يرقص وقد تعرى جسده تمامًا إلا من حبل يتراقص حول خصره، أو ربما يعتقد القارئ وحسب أنها ترى ذلك التشوه الآخر، إذ إن وصفها لتلك المسألة يبدو غامضًا نوعًا ما، إذ تقول : "ما كان مختفيًا قد انكشف، فرأيت، أو ربما كان ينبغى أن أقول إن عينىَّ قد انفتحتا فرأتا ما كان أمامهما (طوال الوقت). رأيت، وآمنت أننى قد رأيت..."، إلا إن ما "انكشف" أمامها يظل مجهولا للقارئ. وعلى أى حال يظل "فرايداى" على صمته، وهو لا يستطيع أن يحكى حكايته، وهذا يعنى أننا – كقراء – لنا مطلق الحرية فى اختلاق أى قصة نشاء عنه، وهو لا يستجيب سوى لبعض الأوامر التى لقنها إياه "كروزو".

وفى رواية "فو" يختلف كل شيء فى الجزيرة عنه فى رواية "روبنسون كروزو" لـ"دانييل ديفو" ففيها لا يتمكن "كروزو" من إنقاذ أى شيء من حطام السفينة سوى سكين، لا مجموعة من الأشياء المفيدة كما يحدث فى "روبنسون كروزو" الأصلية. ويعيش "كروزو" و "فرايداى" و "سوزان" مرغمين على الخس المر والسمك وبيض الطيور. ويشغل "كروزو" نفسه بمهمة عبثية سخيفة إذ يقوم- بمساعدة "فرايداى"- بإنشاء نظام معقد من المصاطب التى تحيط بها أسوار من الحجر، رغم أنه ليست لديه أى بذور يمكن زراعتها على تلك المصاطب. وبعد عام يتم إنقاذ الثلاثة وإعادتهم إلى "لندن" و هناك تبحث "سوزان" عن كاتب شهير اسمه "فو" لتحكى له القصة كى يكتبها بأسلوب واقعى، حيث إنها تشعر أنها عاجزة عن كتابتها بنفسها بأسلوب واقعى.

ويقوم أغلب النصف الثانى من تلك الرواية القصيرة على تأملات "سوزان" وحدها، أو فى هيئة حوارات مع "فو" يدور أغلبها حول طبيعة السرد وصعوبات كتابة رواية تطابق الواقع وتنقله كما هو دون زيادة أو نقصان. وهناك خيط فى تلك الحوارات يجعل رواية "فو" مثالا آخر يؤيد ما أراه من أن الأدب يتيح للقارئ دخول عالم الواقع الافتراضى، إذ تتخيل "سوزان" "فو" وهو جالس فى عِلِّيَّته يكتب، ثم يتوقف تاركًا شخصياته الخيالية، من لصوص وعاهرات وقاذفى قنابل يدوية وغيرهم وقد ثبتوا - مؤقتًا - فى مواقفهم كأنما تجمدوا فى عالم الظلال الذى يستدعيهم منه بقلمه، وتكتب "سوزان" خطابًا لـ"فو" بعد افتراقهما، إذ يختفى كى لا يُقبَض عليه بسبب تكاثر الديون عليه، وتقول له فى ذلك الخطاب: "لقد قلت لنفسى إنه قد تحول بعقله عنا (تعنى نفسها و "فرايداى") بنفس السهولة التى يتحول بها عن جنود معركة "فلاندرز" الذين يكتب عنهم، ناسيًا أنه بينما يتجمد الجنود ويغرقون فى نوم مسحور متى غاب عنهم فإننا - أنا و"فرايداى" - نظل نأكل ونشرب ونقلق."

وتناشد "سوزان" "فو" أن يحول قصتها الحقيقية إلى رواية. إنها لا تريد قصة دقيقة مطابقة للواقع و حسب، ولكنها تريدها أن تكون قصة "لها مادة" أيضًا. تقول "سوزان":

"فبالرغم من أن قصتى تقدم الحقيقة: فإنها لا تقدم مادة الحقيقة (إننى أرى ذلك بوضوح، ولا حاجة بنا إلى التظاهر بغير ذلك)، فلكى يقول المرء الحقيقة بكل مادتها وثقلها يجب أن يجلس على مقعد بعيد عن كل ما يسبب التشتت، حيث يلفه الهدوء التام، وتكون أمامه نافذة يطل من خلالها، وأن يكون لديه القدرة على رؤية الأمواج حين لا يكون أمامه سوى الحقول، وأن يشعر بحرارة الشمس الاستوائية حين يكون الجو باردًا، وأن يملك ناصية الكلمات التى يمكنه بها أن يمسك بالرؤى قبل أن تبهت. وأنا لا أملك شيئًا من هذا، فى حين تملك أنت كل هذا."

إن الطريقة التى يتناول بها "كويتزى" فكرة كون الأدب يُدخِل المرء عالمًا بديلا لها تأثير مشابه لأن نقول بكون العوالم المختلفة يغلف بعضها بعضًا (بتعبير "دريدا") وكذا لأن نقول صراحةً أن العالم الحقيقى هو نفسه عالم افتراضى. وتعتبر رواية "كويتزى" قراءة لرواية "روبنسون كروزو" وذلك فى أكثر من نقطة مختلفة. إحدى تلك القراءات تقوم على اعتبار "روبنسون كروزو"- ضمنًا- مجموعة من الأكاذيب التى اختلقها "ديفو"، بينما رواية "سوزان" المكتوبة هى ما حدث فى واقع الأمر، أى إن رواية "سوزان" تميط اللثام عما كان "ديفو" ليكتبه لو أنه حرص على نقل الحقيقة، غير أن روايتها تتخذ من حكاية أخرى إطارًا لها، هى قصة لقائها مع رجل اسمه "فو". وأعتقد أن الكاتب قد تعمد التلاعب بالألفاظ فى اختياره لاسم الكاتب (إذ إن كلمة Foe بالإنجليزية تعنى "العدو")، فالكاتب عدو الحقيقة. ونلاحظ تشابه تفاصيل حياة "فو" وكتاباته مع تفاصيل حياة "دانييل ديفو" وكتاباته. ففى الرواية يكتب "فو" ما يبدو أنه "يوميات سنة الطاعون"، كما تخبرنا الرواية أنه قد كتب "القصة الحقيقية لشبح السيدة ڤيل"، والعملان كتبهما "دانييل ديفو" فى الواقع. وفى خارج إطار ما ترويه "سوزان" عن مواجهاتها ولقاءاتها مع "فو" نجد قسمًا تنتهى به الرواية، يرويه -بضمير المتكلم- راوٍ آخر، ربما هو "كويتزى" نفسه أو صوت آخر محايد غير "متورط" فى الأحداث.

غير أن القارئ الخبير يدرك فى لحظةٍ معينة أن القصة الإطارية وقصة مغامرات "سوزان" التى يقابلها داخل ذلك الإطار، و ما يقوله الراوى الإضافى الأخير، جميعها

ليست سوى أكاذيب أخرى اختلقها "كويتزى". وذلك البناء المزدوج الدوار من شأنه أن يقوم باحتواء عالم القارئ وجعله جزءًا من العوالم التى تقوم الرواية بقلبها ظهرًا لبطن، فيجد القارئ نفسه يتساءل عما إذا ما كان عالمه هو أيضًا عالم افتراضى، ويعبر "فو" عن تلك المخاوف صراحةً إذ يقول: "دعنا نواجه أسوأ مخاوفنا، ألا وهو الخوف من أن نكون جميعًا قد استدعينا إلى هذا العالم من عالم آخر يقع على مستوى آخر (لكننا نسينا ذلك)، وذلك بأن قام شخص مجهول بمناداتنا واستحضارنا... هل لابد لنا أن نكون دمى فى قصة ذات نهاية نجهلها، لكننا نسير نحوها وكأننا مجرمون حُكِمَ عليهم بالإعدام؟"

وفى موضع لاحق من الرواية يفكر "فو" فى هذا باعتباره تجربة نمر بها (أو تمر بنا بالأحرى، إذ إننا لا نشعر بأننا نمر بها)، مفادها أن الله يكتب مجيئنا إلى هذا العالم، الأمر الذى يشبه ما قد يتبادر إلى ذهن القارئ من أن "كويتزى" قد كتب مجىء كل من "سوزان" و "فرايداى" و "فو" إلى الوجود:

لقد درجنا على الاعتقاد بأن العالم قد خلقه الله بأن نطق بالكلمة، لكننى أتساءل فأقول: "أليس من الممكن أن يكون الله قد كتب الكلمة لا نطق بها؟ أليس من الممكن أن يكون الله قد كتب كلمة طويلة طويلة حتى إنها لم تنته بعد؟ أليس ممكنًا أن يكون الله لا يزال يواصل كتابة هذا العالم وكل ما فى هذا العالم؟

وترد "سوزان" عليه قائلةً:

بالنسبة لهذا الأمر أعتقد أنه إذا كان الله قد كتب العالم فعلا فلابد أنه قد استخدم نوعًا من الكتابة السرية، وأننا- رغم كوننا جزءًا من تلك الكتابة - فإننا لم نعطَ سر تلك الكتابة، ولهذا لا يمكننا قراءة ما كُتِبَ.

وهكذا فإن رواية "فو"(التى تنتهى إلى ما يشبه التحريف لفكرتى التى أومن بها، فكرة كون الأدب يستحضر واقعًا افتراضيًا) تعارض نوعين من السرد، أولهما النوع

الأرسطى المحكم المنمق الشكل، والذى له مقدمة ووسط ونهاية. ففى أحد المواقف يعرض "فو" على "سوزان" أن يحول قصة حياتها إلى رواية تستلهم هذا النموذج الأرسطى، وذلك استجابةً منه لطلبها أن يعطى قصة حياتها الحقيقية تحققًا وكيانًا ماديًا، إذ يقول:

هكذا نصنع الروايات: خسارة، ثم بحث (عما خسرناه)، ثم استعادته؛ بداية ثم وسط ثم نهاية، وبالنسبة للجِدَّة فإن قصتك على الجزيرة تمنح للقصة الجِدة والأصالة، وهى تقع فى النصف الثانى من المنتصف، كما تمنحها للقصة أيضًا نقطة الانقلاب التى تستأنف فيها الأم رحلة البحث التى تخلت عنها (لبعض الوقت).

والإشارة الأخيرة هى إلى ذلك الجزء من القصة المتعلق ببحث "سوزان" عن ابنتها المفقودة فى "البرازيل"، وبظهور امرأة فى "لندن" تدعى أنها هى تلك الابنة المفقودة، وهناك الكثير الذى يمكن قوله عن تلك الموتيفة، غير أننى أؤجل قول هذا الكثير إلى فيما بعد.

ويفزع ذلك العرض الأنيق المحكم الذى يقدمه "فو" "سوزان" فتجيبه قائلةً إن ذلك الفقر الذى يستشعره "فو" فى قصتها سببه ذلك الصمت فى منتصفها، الناجم عن خرس "فرايداى"، ولاحقًا يتفق "فو" و "سوزان" على أن كل قصة حقيقية يكون فيها –عند نقطة المنتصف– صمتٌ لا يمكن اقتحامه والنفاذ منه. ويشبه هذا– إلى حد ما– صمت مغويات البحر الذى كتبه عنه "بلانشو". يقول "فو": " فى كل قصة يكون هناك صمتٌ ما.. مشهد يختفى عن العيان، أو كلمة لا تُنطَق. هذا رأيى. ونحن لا نصل إلى قلب القصة إلا حين تُنطَق تلك الكلمة التى لم تنطق.". وعندئذ يقول "فو": "يجب أن نجعل صمت "فرايداى" يتكلم، و كذا الصمت المحيط به."

وقبل ذلك تكتب "سوزان" عن اللحظات الحاسمة فى حياتنا باعتبارها تدخلات فورية من "الصدفة". ويختلف هذا بلا شك عما يعتقده "كروزو" فى رواية "روبنسون

كروزو" من أن العناية الإلهية ترعاه وتدبر كل شأن من شؤون حياته. وتسأل "سوزان" الكاتب "فو" فتقول: " ما تلك اللحظات التى نغفو فيها ونسهو فلا يحمينا من تبعاتها سوى آخر غير بشرى لا يغفو ولا يسهو أبداً؟ ألا يمكن أن تكون تلك الغفوات صدوعاً وشروخاً تصل منها أصوات أخرى إلى حياتنا؟"

وهذه الأصوات الأخرى تأتى من ذلك الصمت الواقع فى المنتصف، والذى يرى "كويتزى" أنه الدافع والقوة المحركة لكل قصة. وفى القسم الأخير من الرواية ينزل ذلك الـ"أنا" المجهول الذى يروى أحداث ذلك القسم إلى ذلك المركز، والذى يقوم الكاتب بتشبيهه بالسفينة الغارقة التى جلبت "فرايداى" و "كروزو" إلى الجزيرة.

و قد نرى أن أبرز خصائص رواية "فو" تجعلها نموذجًا لأدب ما بعد الحداثة، فالسرد معقد متشابك يقلب الحقيقة والخيال ظهرًا لبطن، وتقوم الرواية على محاكاة ساخرة لنص أصلى، وتحفل بالتكرار مع تنويعات على العبارة ذاتها التى تظل تطاردنا فى السياقات المختلفة (وهى "اعتليت سطح السفينة بخفة وأنا أتنهد ولم يحدث ذلك سوى طرطشة لا تكاد تُحَس"، وهناك أيضـاً تلك التأملات حول قضية السرد، والتى يقدمها الكاتب بشكل مباشر، ويكسر بها القواعد المتعارف عليها لما يجب أن تكون عليه الرواية، فيجعل "فو" كتابًا يتناول النظرية الأدبية بالإضافة إلى كونها رواية.

و كذا فإن رواية "فو" تضع تاريخ الأدب والسير والسير الذاتية والتاريخ الصرف موضع مساءلة، كما أن الرواية تعطل نماذج السرد "الواقعية" أو التى تحيلنا إلى الأشياء الموجودة فى الواقع، وتأخذ كل ما يعتبره القارئ حقائق يقينية ثابتة وتضعها جميعًا – قسرًا – موضع مساءلة و طعن وتشكيك حتى إن القارئ ينتابه الخوف من أن يكون يحلم وهو مستيقظ ، لكن الأفضل أن نقول إن رواية "فو" ليست رواية من روايات ما بعد الحداثة، وإنما عمل تتجسد فيه السمات المميزة لأعمال ما بعد الحداثة وحسب، فتعقيدات السرد التى تتميز بها هذه الرواية نجدها أيضـاً فى رواية "دون كيشوت" لـ"سرفانتس"، كما ينبغى ألا ننسى أن "كالديرون"، الذى عاش فى إسبانيا فى عصر النهضة،

و"لويس كارول" الذى عاش فى إنجلترا فى العصر الڤيكتورى، ناهيك بـ"شكسبير"، قد اتفقوا جميعًا على أن "الحياة حلم". وأذكر فى هذا المقام قول "بروسبيرو" فى مسرحية العاصفة "ونحن مخلوقون من مادة الأحلام".

الأدب وتاريخ الفكر:

من عصر "چورچ الأول" الذى تنتمى إليه "روبنسون كروزو" إلى الحقبة الرومانسية التى تمثلها "عائلة روبنسون السويسرية" إلى ذروة العصر الڤيكتورى فى روايتى "أليس" إلى عصرنا الحالى الذى تمثله رواية "فو". لا شك أن هذه الروايات جميعًا بنات عصورها، وأن الكثير مما يوجد فيها يمكن تفسيره بوضع تلك الروايات فى سياقها التاريخى، ومع ذلك فلا يمكن القول بأن تلك الروايات هى التجسد النموذجى لكل عصر من تلك العصور ولكل بلد من البلاد التى أفرزتها، بل إن كل عمل من تلك الأعمال يعد انحرافًا عن النموذج، ولا يمكن اعتبار أى منها نموذجًا لأى شىء ولا يجسد أى شىء سوى نفسه.

وعلاوةً على ذلك فهل تلك الروايات "تمثل زمنها" حقًا؟ فعلى سبيل المثال إذا نظرنا إلى رواية "عائلة روبنسون السويسرية" فسنجدها معاصرةً للرومانسية الألمانية والفلسفة المثالية الألمانية، فقد عاصرت الأخوين "شليجل" والفيلسوف "هيجل" و"هولديرلن" و "نوفاليس" فى ألمانيا، ناهيك بكتاب "جيته" المسمى "انتماءات اختيارية" (١٨٠٩)، كما عاصرت أيضًا الرومانسية الإنجليزية وأعلامها "وردزورث" و"كولردج" و"كيتس" و "شلى" وكذلك الروائية "چين أوستن". وإن محاولة وضع تلك الرواية التى كتبها "ڤيس" فى مقارنة مع أعمال أساطين الأدب والفلسفة هؤلاء ومحاولة إيجاد نقاط تشابه هى محاولة لا تسفر عن الكثير، ويصدق نفس الشىء على الروايات الأخرى عند مقارنتها بما عاصرت من أعمال، فليس هناك تشابه بين رواية "روبنسون كروزو" وأعمال "چوناثان سويفت" أو "ألكسندر بوب"، ولا تتشابه روايتا "كارول" فى شىء

مع أعمال كاتب مثل الشاعر "تنيسون" الذى نجد فى رواية "من خلال المرآة" محاكاة كاريكاتورية تثير عاصفة من الضحك لشخصية رسمها فى قصيدته "مود". نجد تلك المحاكاة الساخرة فى مشهد الزهور التى تتكلم إذ يقول "كارول" :

صاحت زهرة العايقة:

- إنها آتية.

ثم قالت:

- إننى أسمع وقع خطواتها... دِب... دِب... دِب، فوق الممشى المرصوف بالحصباء.

ولرواية "كويتزى" طابعها الخاص، فلا يمكن القول بأنها رواية من روايات ما بعد الحداثة و حسب. كل من تلك الروايات يصدق عليها تعريفى للأدب بأنه عمل لا يُقارَن بغيره، وأنه شىء متفرد وغريب عن غيره، ولا يمكن أن نفسر أى منها تفسيراً كاملا استناداً إلى السياق التاريخى لها، ولا إلى سيرة حياة مؤلفها. وما قمت به من وضع تلك الروايات جنبًا إلى جنب كان الهدف منه هو إثبات ذلك، خاصةً فيما يتعلق برواية "عائلة روبنسون السويسرية".

غير أن هناك سياقًا فكريًا يمكنه أن يفيدنا فى فهم "عائلة روبنسون السويسرية" فليس من قبيل الصدفة أن زوجة "وليم جودوين" هى من أنجزت أول ترجمة إنجليزية لتلك الرواية، إذ ينبغى هنا أن نتذكر أن "وليم جودوين" كان- ضمن ما كان- من واضعى نظريات التعليم. وقد أوضح "چيسون ولستاتر" بالتفصيل أن "جودوين" كان شديد التأثر بـ"إميل" وهى رسالة فى التعليم كتبها "چان چاك روسو"، وذلك رغم أنه قد اختلف مع "روسو" فى عدة نقاط. وقد وضع "جودوين" نظريات فى تعليم النشء، كما كتب ونشر كتبًا للأطفال، منها "القصص الخرافية القديمة والحديثة" (١٨٠٥)، والذى كتبه بنفسه، ونشره باسم مستعار هو "إدوارد بولدوين". ولابد أن " آل جودوين" قد وجدوا فى رواية "عائلة روبنسون السويسرية" ما يؤكد نظرياتهما، إذ كان "ڤيس" يؤمن بأن

أفضل طرق التعليم ليست تلك التى تعتمد على الكتب وإنما تلك التى تقوم على العودة إلى الطبيعة نفسها والتعلم منها مباشرةً، وهو نفس ما كان يؤمن به "روسو" و"آل جوبوين"، فالأطفال فى "عائلة روبنسون السويسرية" يتبعون نفس المنهج الذى اتبعه "إميل" فى كتاب "روسو" إذ عرفوا الكثير عن حيوانات الكنغر وأسماك القرش والحيتان وابن آوى والأسود وأشجار المطاط والكاسافا، ... إلخ من خلال رؤية تلك الكائنات لا فى الكتب وإنما رأى العين. ولاشك أن فى هذا الموقف مفارقة ساخرة، فـ"ڤيس" لم يعلم أبناءه ما علمهم إياه عن تلك الحيوانات بطريقة الرؤية المباشرة وإنما من خلال الكلمات والصور، وقارئ الرواية يتعلم أيضًا من خلال القراءة لا من خلال التقاء الطبيعة وجهًا لوجه، بل لعل "ڤيس" لم ير خلد ماء حقيقى طوال حياته.

وبينما نجد الراوى فى "روبنسون كروزو" يروى قصته بلسانه وقد أخذ يتهكم على نفسه ويسخر منها؛ فإن الراوى فى "عائلة روبنسون السويسرية" يروى قصته بلسانه أيضًا (فهو الأب ورب العائلة السويسرية) لكنه لا يُظهِر أى سخرية أو أى ندم، بل على العكس من ذلك نشعر بأن نبرات الأب فى الرواية الثانية تعكس استحسانًا لأفعاله وإعجابًا بها، ولا يخامر المرء أى شك بشأن هوية الشخصيات فى رواية "ڤيس" فجميعهم لهم شخصيات محددة منذ البداية، و كل شخصية تحمل سمة مميزة يحرص الكاتب على إبرازها وتوضيحها، فـ"فريتز"، الابن الأكبر، يتميز بالشجاعة والاتزان، والابن الذى يليه، وهو "إرنست"، يتسم بالكسل وبالتأمل وحب الاطلاع والقراءة، ثم يليهما "چاك" بطيشه واندفاعه الذى يصل إلى حد الحماقة نوعًا ما، وأخيرًا "فرانز" الساذج والشديد التصميم فى الوقت نفسه.

ويبدو أن "ڤيس" كان يهدف- ضمن ما كان يهدف إليه- إلى كتابة كتاب يصحح به رواية "روبنسون كروزو" وهو نفس ما تعلن رواية "فو" صراحةً أنها تهدف إليه. وتعد "عائلة روبنسون السويسرية" أفضل وأشهر الروايات المستوحاة من "روبنسون كروزو"، والتى توالى ظهورها فى القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر. وكلمتا "عائلة" و "السويسرية" اللتان نجدهما فى العنوان توضحان ما المستهدف بالتصحيح،

فالرواية تستبدل بعزلة "كروزو" واعتماده على نفسه "قيم العائلة" من تعاون وتكافل ينطق بالحب، بالإضافة إلى الأفكار القومية. ورواية "عائلة روبنسون السويسرية" تعكس صراحةً و دون خجل أو مواربة أفكاراً متحيزة جنسيًا، وكذا مفاهيم أبوية. فالأب يشار إليه صراحةً باستخدام الصفة (patriarchal والتى تعنى أن الرجل هو الرئيس)، أما الأم، التى تعانى طويلا، فتظل فى مكانها، ولا تكل ولا تمل من أداء أعمال المنزل التى لا تنتهى، ولا يمنحها الكاتب اسمًا بل هى "الأم" وحسب (كما يشار إليها أحيانًا بكلمة التدليل mütterchen والتى تفيد التصغير)، وتغيب النساء بوجه عام عن الرواية غيابًا تامًا حتى نصل إلى مشهد الذروة الذى تصل فيه "چينى مونتروز" إلى الجزيرة، وقد أضيف هذا الجزء لاحقًا إلى الرواية، فهؤلاء الأولاد بإمكانهم أن يمشوا هذا الطريق وحدهم، دون وجود أى نساء إلى جوارهم عدا الأم التى تحيك وتطهو وتغسل. وقد تحب الفتيات رواية "عائلة روبنسون السويسرية" إلا إن الرواية ليست "رواية للفتيات" إلا إذا اعتبرنا كل تلك الأعمال المنزلية التى يرد ذكرها فيها نوعًا من التوجيه والإرشاد الذى يلعب دوراً فى تعليم المرأة دورها المقرر لها.

وبينما تدور رواية "روبنسون كروزو" حول بيوريتانى إنجليزى يتزعزع إيمانه ويقلل من شأن نفسه بالسخرية من رعونته، نجد أن "عائلة روبنسون السويسرية" قد وضعت البروتستانتية مكان البيوريتانية، و هى بروتستانتية لا تتعرض أبداً للتشكيك أو المساءلة، ولا ينحرف عنها أحد، بعكس البيوريتانية فى "كروزو". و ترسى تلك البروتستانتية قيم التقوى والعمل الجاد ومساعدة الإنسان لنفسه لا بالاعتماد على نفسه وحدها وإنما بالتعايش والتعاون مع أفراد الجماعة. وقد احتوت "عائلة روبنسون السويسرية" على صلوات كثيرة، وقد نسيت أنا ذلك ولم أذكره إلا حين قرأتها وأنا رجل كبير، وربما نسيته من قراءتى الأولى لأن والدى أنا أيضًا كان رجل دين (فلم أستغرب ما يحدث فيها فى طفولتى)، فقد كان قسًا معمدانيًا، وكنا نصلى صلاة الشكر قبل تناول الوجبات، كما علمونا أن نتلو الصلوات قبل أن نخلد إلى النوم أيضًا، وبالتالى فلم أندهش بسبب تلك الصلوات الكثيرة التى كانت تعج بها رواية "عائلة روبنسون

السويسرية"، والتى تختلف عن رواية "روبنسون كروزو" فى أنها - أى "عائلة روبنسون"- تتعامل مع الدين باعتباره أمرًا مظهريًا طقسيًا غير محل شك أو جدل، بل هو أمر مسلَّم به ويعد جزءًا لا يتجزأ من السلوك اليومى لأفراد العائلة. أما "روبنسون كروزو" فمن ضمن ما يمكن أن نصفها به أنها قصة تحول بيوريتانية على طراز القصص الحقيقية من هذا النوع، والتى شاعت فى القرن السابع عشر، فجزء من نسيجها يقوم على التفسير البيوريتانى البروتستانتى للتجربة، وهى سمة تفوق شيوع الصلوات الروتينية فى "عائلة روبنسون السويسرية" بروزًا. من ذلك مثلا المشهد الذى يستغرق فيه "روبنسون كروزو" فى تأملات مطولة حول "أسرار العناية الإلهية " التى قادته إلى اتخاذ القرارات الصحيحة فى الوقت الذى كان اتخاذ القرارات الخاطئة فيه يؤدى إلى كارثة." فلا شك أن ذلك دليل على التحاور بين الأرواح والتواصل السرى بين المجسدين ومن لا أجساد لهم، ومثل هذا الدليل لا يمكن دحضه." ، وهكذا.

بيد أن الرسالة النهائية لـ"روبنسون كروزو" تظل غامضة. فبينما يقيم "كروزو" على تلك الجزيرة المهجورة لمدة ثمانى وعشرين سنة وشهرين وثمانية عشر يومًا يتحول فيها إلى الإيمان؛ فإن مزارع قصب السكر والتبغ التى نمت بجهد العبيد تبقى بعد ذهابه فى "البرازيل" وقد زهت وازدهرت.

و "كروزو" فى "روبنسون كروزو" يعيش ويموت ثريًا، بينما "كروزو" فى رواية "فو" يموت بين ذراعى "سوزان" فى طريق العودة إلى إنجلترا بعد إنقاذهم. وما ينعم به "كروزو" من ثروة فى رواية "روبنسون كروزو" دليل آخر على تدبير العناية الإلهية له، كما أنه يظل مالكًا للجزيرة التى عاش عليها لسنوات طويلة، فهو ينجح فى إقامة مستعمرته عليها. وتعد هذه النهاية نموذجًا لافتًا للنظر للعلاقة بين "الدين وقيام الرأسمالية"، وهى العبارة التى استخدمها "و.هـ. تونى" كعنوان لكتاب شهير له، وهى أيضًا تستشرف رواية "عائلة روبنسون السويسرية" ففى تلك الرواية الأخيرة تقام أيضًا مستعمرة دائمة على الجزيرة.

وكلتا الروايتين تقومان على سلسلة من الأحداث ذات النهاية المفتوحة، والتى تَعِد بإمكانية إضافة المزيد من الحكايات والمغامرات. وبالفعل نشر "ديفو" رواية باسم "المزيد من مغامرات روبنسون كروزو" بعد شهور قليلة من نشر "روبنسون كروزو" فى ١٧١٩، ثم ظهر كتاب "تأملات روبنسون كروزو الجادة" فى عام ١٧٢٠، غير أن "روبنسون كروزو" وروايتى "أليس" لهما حبكة، والثلاثة لها أهداف حكائية تتحرك نحوها القصة فى كل من الروايات الثلاث، وهذه حقيقة، مهما كان الهدف الذى تتحرك نحوه الأحداث فى روايتى "أليس" جنونيًا، إذ تنتهى كل منهما بمشهد سريالى عنيف، ففى "مغامرات أليس" تصيح "أليس" فى مشهد النهاية فى الجنود الذين هم فى الأصل أوراق لعب قائلةً : "لستِ سوى مجموعة من أوراق اللعب"، وما إن تقول ذلك حتى يتحول الجنود إلى مجموعة من أوراق اللعب "وتطير جميعًا فى الهواء فتهجم عليها"، أما " من خلال المرآة" فتنتهى بحفل العشاء الغريب الذى يتم تقديم "أليس" فيه إلى فخذ الضأن ثم إلى البودنج:

"أليس": أقدم لكِ فخذ الضأن. فخذ الضأن: أقدم لك "أليس"... بودنج؛

أقدم لك "أليس". "أليس": أقدم لك "بودنج".

وحين تستيقظ "أليس" من حلمها تتحول الملكة الحمراء مرةً ثانيةً إلى قطيطة سوداء. أما "عائلة روبنسون السويسرية" فهى سلسلة من الحلقات التى لا تنتهى، ولعل كل حلقة من تلك الحلقات تمثل قصة واحدة من القصص التى كان يرويها الأب لأبنائه، أى إن القصة المروية فى مساءٍ ما تصير حلقة، وفى كل حلقة تواجه العائلة مشكلةً ما فيتعلم أفرادها درسًا فى العلوم أو التاريخ الطبيعى، أو يتعلمون كيف يصنعون زورقًا مثلا، أو يعرفون ما هو الكنغر ويتعلمون كيفية صيده وسلخه، أو يتعلمون طريقة إعداد وجبةٍ ما، ثم ينتظرون المغامرة التالية، ولا تقدم الرواية أى سبب يجعل انتهاء هذه المغامرات حتميًا، بل إن النهاية التى يتم إنقاذ العائلة فيها تبدو محض صدفة، لا نهاية ذات دافع منطقى يجعلها محتومة ومبررة.

الهدف الرئيسى لرواية "عائلة روبنسون السويسرية" هو تعليم التاريخ الطبيعى، فالحيوانات والطيور والأسماك التى تصادفها العائلة تخرج جميعها، الواحدة تلو الأخرى، من مخزن معلومات الأب "روبنسون"، تمامًا كما يقوم "آدم" عليه السلام بتسمية الحيوانات جميعها فى سفر التكوين. وتتضمن الرواية مديحًا للخالق البر وطيبته وحكمته التى تتجلى فى خلق كل الكائنات الحية، إذ يَرد فى الرواية أن عظام الحيتان والطيور تكون جوفاء غير مصمتة لكى يكون الحيوان أو الطير خفيفًا: "إن عظام الطيور جوفاء أيضًا لنفس السبب، وفى هذا كله نرى حكمة وطيبة الخالق العظيم تتضح جليةً أمام أعيننا."

ويقوم الأبناء بإطلاق أسماء التدليل على الحيوانات المروضة، فيطلقون على النعامة المستأنسة اسم "هاريكين"، ويطلقون على حيوانى ابن آوى المستأنسين اسمى "فانجز" و "كوكو"، ويطلقون اسم "نبس" على القرد المستأنس، واسم "ستورم" على الجاموس الوحشى الذى كانوا يستخدمونه لحمل الأشياء، واسم "لايت فوت" على الحمار الوحشى، وهكذا. وعملية التسمية تلك تساهم فى دمج تلك المخلوقات فى المجتمع المتحضر.

العنف فى رواية عائلة روبنسون السويسرية:

تحكى أحداث رواية "عائلة روبنسون السويسرية" عن عملية الترويض التدريجية لعالم البرية، إذ تتحول الجزيرة إلى مكان يقع تحت نطاق سيطرة البشر، ويزخر بالحقول والمنازل والحدائق والمزارع والحظائر، والحيوانات البرية التى يقابلها أبطال الرواية إما أن تُقتَل أو تروض، فليس لها خيار ثالث، وفى بعض الأحيان يتم ضرب بعض حيوانات الفصيلة الواحدة بالرصاص بينما يروض ما بقى منها فى قيد الحياة، ففى إحدى المغامرات يجد الأبطال أنفسهم فى مواجهة مجموعة من القردة، فيقومون باستئناس إحداها وتربيته كحيوان أليف، وذلك بعد إطلاق الرصاص على الأم وقتلها. وما المواجهة مع النعامة أو الكنغر أو النسر سوى صور أخرى من هذه القصة، مع تغير

المحتوى فى كل مرة. كنت قد نسيت كم تحفل الرواية بقتل الحيوانات البرية البريئة، لكن هذه هى الحقيقة فعلا، فما إن يرى الأب وأبناؤه حيوانـًا أو طائرًا أو سمكة لم يسبق لهم رؤيتها حتى يطلقوا النار عليه أو يضربوه بالرمح، و هم يفعلون ذلك إما تلقائيًا أو يتعلمونه من الأحداث. و هم يصيدون الأسماك ليأكلوها، ويصيدون الحيوانات والطيور لأكلها أيضًا إذا ما كانت تؤكل، وحين أعدت قراءة الرواية بعد كل ذلك الزمن الطويل وجدت كل ذلك الكم من التنكيل بالحيوانات صادمًا ومهينًا لحبى للطبيعة وحسى المسالم نحو المخلوقات. بيد أن الرواية تؤكد أن قتل الحيوانات يجرى بطريقة رحيمة نظيفة لا يعانى فيها الحيوان، كما تؤكد على عدم الإسراف فى القتل، رغم أن ذلك يحدث كثيرًا ويصرف النظر عن حرص الأبطال على ألا يقتلوا حيوانـًا ليسوا فى حاجة إلى قتله.

إن الأيديولوچية التى تكمن خلف القنص واستخدام البنادق والمسدسات فى "عائلة روبنسون السويسرية" هى نفسها الأيديولوچية التى لقنها إياى أبى وأجدادى وأعمامى الذين تربوا جميعًا فى مزرعة فى "ڤرجينيا". الفارق الوحيد بين ما تعلمته وبين ما نجده فى "عائلة روبنسون السويسرية" هو أن تعليمات الأمان فى الرواية قليلة جدًا إلى حد يوحى بالاستهتار وعدم الشعور بالمسؤولية. أنا أيضـًا علمنى أهلى ألا أقتل إلا كى آكل، لا لمجرد التسلية، غير أننى لا أستطيع حمل نفسى على قتل الحيوانات أو الطيور أو الأسماك إلا حين أكون أتضور جوعًا حقًا. وعلاوةً على ذلك فقد قيل لى: "إياك أن توجه مسدسك إلى نفسك أو إلى أى شخص آخر"، و "تعامل مع كل مسدس باعتباره محشوًا بالذخيرة، حتى ولو كنت أنت نفسك أفرغته منذ ربع ساعة"، و "لا تدع المسدسات المحشوة بالذخيرة ملقاة هنا و هناك فى أرجاء المنزل"، و "احفظ الذخيرة فى مكانٍ مستقل عن أماكن حفظ الأشياء الأخرى، وأغلق ذلك المكان بقفل."، وقد أرانى والدى ذات مرة ثقب فى كسوة الجدار فى حجرة المعيشة بمنزل جدى "ميلر" وقال لى إن سببه رصاصة من مسدس كان من المفترض أنه غير محشو بالذخيرة، أما أبناء عائلة "روبنسون" فلا يعلمهم أحد شيئًا من هذا، أو على الأقل لا يَرِد فى الرواية أن

أحداً قد علمهم شيئا من هذا كله، بل نراهم يتجولون هنا و هناك فرحين بما فى أيديهم من الأسلحة إلى حد مبالغ فيه وقد أخذوا يطلقون النار على أى شىء يتحرك.

ما وظيفة كل هذا العنف؟ إن هذا السؤال يعيدنى إلى ما قلته فى الفصل الأول عن العنف الفجائى والمتزايد الذى تتسم به بدايات الأعمال الأدبية، والذى يمهد للعنف الذى نجده داخل الأعمال ويتنبأ به. فهذا العنف المرتبط بالقتل الذى نقابله فى الفصل تلو الآخر من "عائلة روبنسون السويسرية" يمثل دراما عنف التضحية الذى يرى "نيتشه" أنه عنصر ضرورى فى جميع الفنون، رغم أن الرواية تمثل ذلك بطريقة غير مباشرة، أو بصورة مكتومة. وفى فصول كثيرة تواجه العائلة حيوانات أو أسماكاً أو طيوراً غريبة خطرة، كأسماك القرش والجاموس الوحشى والفيلة والفقمة والنعام وابن آوى والأسود، كما يقابلون نمراً وضبعاً متوحشاً. وفى كل مرة يتم إطلاق النار على الكائن الغريب، أو الكائنات الغريبة (إن كانوا مجموعة)، ثم يتعرف الأبطال عليه ويحددون نوعه، ويسلخونه، أو يأخذونه إلى المنزل كى يأكلوه، أو يقومون بتحنيطه كى يضعوه فى المتحف فى مشهد يبدو لى كوميدياً إذ يبدو وكأنه تمثيل لمسيرة الحضارة التنويرية.

غير أن حادثة قتل واحدة لا تكفى، فيجب أن يتكرر التهديد الذى تواجهه العائلة عند خروجها من محيط الحضارة الآمن المحدود المرة تلو الأخرى بأشكال مختلفة. إن الخوف مما يوجد فى الخارج، ذلك الخوف الذى كانت "عائلة روبنسون السويسرية" تثيره فى نفسى وتهدئه بداخلى حين كنت طفلا، يجب مواجهته المرة تلو الأخرى، وربما إلى ما لا نهاية، فإذا ما كان الطعام وفيراً متنوعاً عند "آل روبنسون" فإن المخاطر البرية متوفرة لديهم أيضاً، وجميعها تتطلب القتل أو الترويض، لكن رغم القتل أو الترويض فما من أمل ٍ فى انتهاء المخاطر.

وآلية إثارة الخوف ثم تهدئته جزئياً تلك قد تفسر لِمَ لا يكفى أن يقرأ المرء عملا أدبياً واحداً، فالشخص الذى تأسره القراءة يحتاج إلى أكثر من عالم افتراضى، وما من عالم من تلك العوالم الافتراضية التى تقدمها الأعمال الأدبية ينجح فى أداء مهمته

كاملة". وسيفهم من اعتاد قراءة قصص الألغاز والغموض ما أقصد، وستجده يعرف أن إثارة الخوف ثم تهدئته جزئيًا دائمًا مبعث بهجة كبيرة، فالألغاز تمنح المرء بهجة كبيرة لكنها لا ترضيه إرضاءً كاملا فيجد المرء نفسه محتاجًا إلى قراءة قصة أخرى، وهكذا. فدائمًا ما تظل هناك جريمة قتل تحتاج لكشف غموضها، وقد تكون أنت من ارتكبها رغمًا عنك، كما قتل "أوديب" "لايوس" دون أن يعلم أن "لايوس" ليس سوى والده.

ونلاحظ أن ذلك الطابع البرى الوحشى فى "عائلة روبنسون السويسرية" وإمكانية زيادة عدد المغامرات فيها إلى ما لا نهاية والقتل المفرط يوازيه تلك اللامنطقية واللاعقلانية التى يتسم بها تجريم "كروزو" لنفسه و جلده لذاته، أو ذلك العنف الروحى الذى ينتظم الرواية من أولها إلى آخرها . وتجريم "كروزو" لذاته يدين فيه صفاته التى تحوله فى النهاية إلى إمبريالى ثرى يعيش من عرق العبيد. كما يماثل ذلك الطابع البرى الوحشى الذى نجده فى "عائلة روبنسون السويسرية" تلك اللامنطقية الوحشية التى تميز الأحلام فى روايتى "أليس". وقد قال "فرويد" إننا نحلم كى لا نستيقظ، غير أن بعض الأحلام تكون عنيفة ومخيفة إلى الحد الذى يجعلنا نستيقظ. وحين يتحدث "كويتزى" فى رواية "فو" عن منتصف القصة حيث يكون الصمت الذى قد يكون صيحة هادرة تختبئ فى قلب كل قصة فإنه يعبر بتلك الكلمات عن لامنطقية الأدب، فوحشية الأدب- التى هى مبعث اللذة الغامرة التى يحدثها الأدب فى النفوس- تسمح لنا بأن نظل نحلم فى حدود الثوابت الأيديولوجية للثقافة التى ننتمى إليها وفى الوقت نفسه توقظنا من ذلك الشيء الذى أطلق عليه "چيمز چويس" اسمًا سيئ السمعة، ألا وهو "كابوس التاريخ".

ومن حسن حظ العائلة السويسرية (وإن كان من سوء حظ المخلوقات الموجودة على الجزيرة قبل وصول العائلة) أنه قد تم إنقاذ كم هائل من الرصاص والبارود من حطام السفينة، بالإضافة إلى الكثير من الأشياء الضرورية لإنشاء حضارة سويسرية زراعية على الجزيرة، إذ تم إنقاذ بقرة و حمار وخنزير وبعض البط والدجاج وأشجار

الفاكهة والسكاكين والبنادق، والكتاب المقدس طبعاً، والعديد من الكتب الأخرى، إلخ. وسبب وجود مثل تلك الأشياء على السفينة أنها كانت متوجهة إلى "أستراليا" لتأسيس مستعمرة هناك، لذا فقد كانت تعج بمواد نافعة لازمة لهذا الغرض. وعلى العكس من ذلك ففي رواية "فو" التي كتبها "كويتزي" يسبح "كروزو" (كما سبق أن ذكرت) إلى الشاطئ وليس معه سوى سكين، بينما يتمكن "كروزو" في رواية "روبنسون كروزو" من إنقاذ صنوف مختلفة وألوان متنوعة من الأشياء النافعة من حطام السفينة. ويوضح وصف المكتبة التي يتم إنقاذها من الحطام في "عائلة روبنسون السويسرية" "مصادر" تلك الكتب بقدر من الصراحة والمباشرة:

> **بالإضافة إلى ما كانت تضمه تلك المكتبة من كتب الأسفار والرحلات والكتب الدينية وكتب التاريخ الطبيعي (التي كان الكثير منها يحوي رسوماً توضيحية ملونة تلويناً جميلا) فقد حوت المكتبة أيضاً كتب التاريخ والعلوم، و كذا مجموعة من الروايات التي تعد من عيون الأدب، مكتوبة بلغات متعددة. كما كانت هناك مختلف أنواع الخرائط والمخططات والآلات الرياضية والفلكية، ونموذجان ممتازان للكرة الأرضية.**

ولا تفسر لنا الرواية أبداً سر عدم استخدام "آل روبنسون" تلك الخرائط والآلات لتحديد موقعهم واسم الجزيرة التي وجدوا أنفسهم عليها، ولا شك أن السبب في هذا هو أن جهلهم بمكانهم وبحجم الجزيرة وحدودها أمر جوهري تقوم عليه الرواية. أما "روبنسون كروزو" فهو، على العكس من "آل روبنسون"، يتمكن من قياس مساحة جزيرته (التي هي أصغر حجماً من جزيرة "آل روبنسون") وكذلك ينجح "كروزو" في رواية "فو" من تحديد مساحة جزيرته، ويُذكر اسم "روبنسون كروزو" صراحةً مرتين في "عائلة روبنسون السويسرية"، كما يُذكَر في مقدمة الرواية باعتبار قصته النموذج الذي كُتِبَت الرواية على غراره، و كذا نجده مذكوراً في ترجمة "آل جودوين" الإنجليزية للرواية،

ولكنه يغيب عن الترجمات الأخرى التى تـُطبَع فى أيامها هذه. ورغم أن إنقاذ الأشياء التى ذكرناها من حطام السفينة يتطلب بعض المجازفة والمخاطرة فإنه يرجع كفة "آل روبنسون" ويجعل الأمور تسير لصالحهم، وكذا هو الأمر بالنسبة لـ"كروزو" فى رواية "روبنسون كروزو"، ففى كلتا الروايتين يتم جلب المكونات الأساسية اللازمة لبناء الحضارة الغربية إلى شاطئ الجزيرة، وتكون كميات تلك المكونات كبيرة إلى حد مبالغ فيه.

روايات «كروزو» والإمبريالية:

ولأن "ڤيس" كان يهدف إلى تعليم أبنائه التاريخ الطبيعى فقد خلط أنواع الحيوانات والأسماك والنباتات المختلفة خلطًا عجيبًا وجعلها جميعًا تعيش على تلك الجزيرة الاستوائية، جنبًا إلى جنب على نحو عبثى لا منطقى، إذ نجد أن الجزيرة يعيش عليها طيور البطريق وحيوانات بنات آوى والضباع والفيلة والكنغر والدببة والجاموس الوحشى والسباع والنمور وثعبان الأصلة العاصر وأسماك السلمون وكلاب البحر والفقمة والحيتان وأسماك الحفش والرنجة، والبط والحمام بمختلف أنواعه، والسمان وطائر الحجل والظباء الوحشية والأرانب ونحل العسل، كما ينمو على الجزيرة البطاطس والأرز والذرة الهندية والذرة العادية والكاسافا والڤانيليا وجوز الهند والقرع وأشجار المطاط والقطن والتين، ... إلخ. إن القائمة لا تنتهى فى واقع الأمر.

وبالإضافة إلى قتل كائنات الجزيرة للتغذى على لحومها، وبالإضافة إلى ترويض بعض تلك الكائنات واستئناسها، يفعل "آل روبنسون" بتلك الكائنات شيئًا يحمل طابع القرن الثامن عشر بقوة. كانت المتاحف، وكذلك الموسوعات، ملمحًا مهما من ملامح عصر التنوير. وفى الرواية يقيم أفراد العائلة متحفًا فى منزلهم المسمى "روكبرج"؛ حيث يجمعون فيه، شيئًا فشيئًا، مختلف أنواع المخلوقات بعد قتلها وتحنيطها، فالتحنيط أحد الفنون التى يقوم الأب بتعليمها لأبنائه. وتضم مجموعة مقتنيات متحفهم نسر كوندور محنط، كما حنطوا أيضًا أصلة عاصرة، بالإضافة إلى ضحايا أخرى.

إن "سويسرا الجديدة" التى يصورها "فيس" هى عالم شبيه بجنة عدن، عالم يزخر بالخيرات الوفيرة ويعج بكل ما يمكن صيده أو استئناسه أو أكله أو تسمينه ثم أكله، وكل هذه الأشياء متاحة للمرء إذا كان عنده من المهارة ما يكفى لأن ينجز تلك المهام، كما يتضح فى الفقرة التالية، والتى تصف نتاج جهد العائلة الدؤوب فى العناية بحقول الخضروات:

> **ولحسن الحظ ففى ذلك المناخ الجميل لا يحتاج المرء إلى أن يولى أى عناية تذكر لحديقة الخضر، فقد كانت البذور تنمو فتزدهر الخضروات بغض النظر عن الموسم أو الفصل الذى نغرسها فيه فى الأرض. كنا نشعر أن الفاصوليا والفول والقمح والشعير والجاودار والذرة تنمو فى الحال، أما الخيار والبطيخ وغيرهما من الخضروات فقد كانت تظل تنمو و تنمو حتى تصير آية فى الجمال والوفرة.**

ولعلك تتذكر أن "كروزو" المسكين فى رواية "فو" لم تكن لديه أى بذور. وقد كانت وفرة الطعام (حتى ولو كان غريبًا كلحم الكنغر) مصدر اطمئنان لى كطفل. وقد كانت تلك الرواية، وكذلك تجارب التخييم التى عشتها فى طفولتى المبكرة، هى ما رسخ فى نفسى قناعة لا شك فى أنها ليست صحيحة تمامًا مفادها هو أننى لو تهت فى الغابة فإننى سأنجح فى أن أظل فى قيد الحياة، على الأقل لبعض الوقت. كنت أومن أننى سأنجو فى موقف مثل هذا، خاصةً لو لم أكن وحدى فى الغابة، و حتى لو افتقرت- فى حياتى فى الغابة - إلى الوفرة والترف اللذين حظيت بهما عائلة روبنسون السويسرية.

أما رواية "روبنسون كروزو" فهى النقيض من هذا كله، إذ تؤكد صعوبة وخطورة بقاء المرء بمفرده فى البرية، ففى أغلب الأحيان نجد "كروزو" غير واثق من أسماء أى من الحيوانات أو الطيور أو النباتات التى يجدها على جزيرته، كما أنه يجهل تمامًا أيها نافع وأيها ضار، ولا يدرى أبدًا كيف يمكنه استغلال أىٍّ منها. وهو يجد صعوبة كبيرة

فى جعل ذلك النزر اليسير من حبوب القمح والأرز الذى بحوزته ينمو. ونلاحظ أن "كروزو" لا ينجز شيئًا إلا بعد لأى وجهد جهيد، وبالاعتماد-مرارًا- على التجربة والخطأ، وبعد العديد من الإخفاقات، فحياته، كما يقول "هوبز"، "كريهة" و "منعزلة" و"قاسية"، إن لم تكن "قصيرة" أيضًا. ونجد "كروزو" يقول مؤكدًا:

إن عملى شاق إلى أبعد الحدود، إذ يستغرق إنجاز أى شىء ساعات وساعات نظرًا لافتقارى إلى الأدوات وإلى المساعدة وإلى المهارة اللازمة. فعلى سبيل المثال أنفقت اثنى وأربعين يومًا فى صنع لوح خشبى لاستخدامه كرف طويل فى كهفى... ثم شُغِلت بعد ذلك بصناعة هاون من الحجر كى أطحن فيه بعض الذرة، فلم يكن ممكنًا صناعة رحى، إذ يحتاج ذلك إلى مهارة و فن خالصين لا يتوفران لمن يعتمد على يديه وحسب. وقد أوقعتنى مهمة صناعة الهاون فى حيص بيص، إذ لم أكن أجيد قطع الأحجار وتشكيلها، بل لم أكن أجيد أى حرفة تعتمد على المهارات اليدوية، وعلاوةً على ذلك فلم يكن لدىَّ أى أدوات تساعدنى على إنجاز تلك المهمة.

أما رواية "فو" لـ"كويتزى" فهى تبالغ فى تجسيم قلة حيلة "كروزو".

وتتفق رواية "روبنسون كروزو" مع أسطورة أمريكية أخرى تعلمتها، وهى أنها إذا ما فُقِدَ المرء فى البرية وحده فإنه سيعانى، ولكنه سيتمكن من أن يظل فى قيد الحياة إن كان شجاعًا محظوظًا واسع الحيلة. ولا تزال تلك الأسطورة حية فى أمريكا فى أيامنا هذه إذ نجدها فى القصص التى يتمكن فيها الناس من النجاة رغم الصعوبات التى تهدد حياتهم، تلك القصص التى يقوم الكُتاب وصانعو الأفلام والبرامج التلفزيونية بتحويلها إلى دراما. وبعكس "روبنسون كروزو" يعرف "آل روبنسون" اسم كل ما يجدونه على جزيرتهم، ووجه استخدامه واستغلاله، كما يجيدون فعل كل ما يحتاجون إلى فعله،

فالأمر يبدو وكأن "ڤيس" قد كتب روايته كنوع من الرد على "روبنسون كروزو" فكأنه يقول فعليًا: "إن عائلة سويسرية صالحة، لها خبرة بحياة الريف ومعرفة بالتاريخ الطبيعي، أقدر على أن تنجح نجاحًا كبيرًا في العيش في البرية من ابن المدينة الإنجليزى الأخرق المفتقر إلى البراعة والمهارة ؛ وسأثبت لكم ذلك."

وأخيرًا فإن "عائلة روبنسون السويسرية" تُعَد مثالا من أمثلة الأدب الاستعمارى أو الإمبريالى المبكرة نوعًا ما. ورغم أن "روبنسون كروزو" تنتمى إلى نفس النوع أيضًا فإن إمبريالية الرواية الأولى تختلف عن إمبريالية الرواية الثانية، فـ"روبنسون كروزو" تؤيد العبودية فى غير تشنج أو مبالغة، كما تقدم جميع سكان أمريكا الجنوبية باعتبارهم همجًا يأكلون لحوم البشر ينبغى هدايتهم إلى البروتستانتية. ونجد أن "كروزو" يُجرم ويدين الغزاة الإسبان لأمريكا الجنوبية لأنهم كاثوليك ولأنهم يقتلون السكان الأصليين الذين يعيشون على الفطرة دون تفرقة أو تمييز. أما "آل روبنسون" فهم ينشئون على جزيرتهم (ودون أى مساعدة من الهمج) نسخة طبق الأصل تقريبًا من الحضارة الزراعية السويسرية، ونجد أنه قرب نهاية الرواية يشار إلى مزرعتهم عدة مرات باعتبارها "مستعمرة" أو "منطقة نفوذ"، و هم يسمون تلك المزرعة "نيو سويتزرلاند" أى "سويسرا الجديدة"، على غرار "نيو إنجلند" (أو إنجلترا الجديدة) فى أمريكا. وحين يتم إنقاذهم نجدهم يقررون أن يبقوا حيث هم، فى مستعمرتهم، للاعتناء بها وإدارة شؤونها وتوسعتها وضم سكان آخرين إليها وفعل المزيد والمزيد لجعلها شاهدًا على الحضارة السويسرية. بيد أن النسخة الألمانية والنسخة الإنجليزية من الرواية كلتيهما توضحان بما لا يدع مجالا للشك أن المستعمرة التى أسست صارت مستعمرة إنجليزية، وجزءًا من الإمبراطورية البريطانية التى كانت تنمو فى ذلك الوقت. ولا وجود لشىء من هذا فى الترجمات الأولى للرواية. فلا نجده-مثلا- فى الترجمة الإنجليزية الأولى الصادرة عام ١٨١٤، ومع ذلك فحتى فى الترجمات الأولى نجد أن "آل روبنسون" قد ملؤوا الجزيرة بالفعل بالأسماء الأوروبية، والتى نجدها مترجمة إلى صورها الإنجليزية الدارجة فى النسخ الإنجليزية، ومنها مثلا "جزيرة الفقمة" (Walrus Island) و"رأس الوداع" (Cape Farewell)

ورأس الأنف الأفطس (Cape Pug Nose) ومستنقع الفلامنجو (Flamingo Marsh) وبستان النسانيس (Monkey Grove) وخليج السلامة (Safety Bay)، إلخ. كما يطلق أفراد العائلة أسماء على المنازل التى يقيمونها على الجزيرة، كـ"فالكون هيرست" و"وود لاندز"، و"تنتهولم" و"روكبرج". وهى مترجمة بدرجات متفاوتة من الدقة عن الأصول الألمانية.

ولا يقوم "آل روبنسون" باغتصاب الأرض من سكانها الأصليين، فليس هناك سكان أصليون على الجزيرة، إنما هم يأخذون الجزيرة من الحيوانات، إن جاز لنا أن نقول ذلك. وكذلك فإن موتيفة الرق والعبودية لا مكان لها فى رواية "عائلة روبنسون السويسرية" بعكس الحال فى "روبنسون كروزو"؛ حيث تلك الموتيفة حاضرة راسخة. كما لا تتضمن رواية "عائلة روبنسون السويسرية" أى إشارات أو تلميحات إلى العلاقات الجنسية المثلية، بينما نجد أن بعض المنظرين من ذوى الشطط والأفكار الغريبة قد لمحوا إلى إمكانية وجود علاقة من هذا النوع بين "كروزو" و "فرايداى" فى "روبنسون كروزو". كما لا نلمس فى "عائلة روبنسون السويسرية" أى شيء يشبه- من قريب أو بعيد- أى تلميحات إلى الشبق واللهفة المرتبطين ببلوغ "السن الحرجة" لدى الفتيات، وهى الفكرة التى تلوح ظلالها فى روايتى "أليس"، وكذا فى رواية "هنرى جيمز" المسماة "السن الحرجة". ولا تأتى رواية "عائلة روبنسون السويسرية" على أى ذكر للجنس إلا فى المغامرة قبل الأخيرة، حيث يقوم "فريتز" بإنقاذ فتاة إنجليزية غرقت سفينتها وتصير تلك الفتاة بعد ذلك زوجةً لـ"فريتز"، كما أن حضور الجنس فى الرواية مفهوم ضمنًا من تكاثر الحيوانات فى مزرعة العائلة السويسرية. ومع ذلك فلا شيء يقال علنًا عن الجنس فى هذه الرواية، ولا حتى فيما يتعلق بتكاثر الحيوانات فى المزرعة. فعلى سبيل المثال لا تخبرنا الرواية كيف تنجب الخنزيرة، التى أنقذتها العائلة من حطام السفينة، مجموعة من الخنازير الصغيرة.

باختصار، حين نقرأ رواية "عائلة روبنسون السويسرية" بالطريقة الناقدة البطيئة فإن الرواية تكشف لنا عن كونها معبرة عن أيديولوجية محددة، هى أيديولوجية كاتب

الرواية (الذى أردت فى طفولتى أن أنكر وجوده تمامًا)، مضافًا إليها أيديولوچيات كل هؤلاء الذين تَزَيَّدوا فى ترجماتهم المختلفة للنص. ولا شك أن ما يعزز تلك الأيديولوچية هو القصص نفسها، غير أنه فى بعض الأحيان نجد أن تلك الأيديولوچية تَرِد صارحةً وتؤكد دون مواربة وبطريقة مباشرة فى بعض الأحيان خاصةً فى النسخ المزيدة التالية على الأصل:

وغاية المنى عندى أن يعرف النشء - حين يقرؤون سجل حياتنا ومغامراتنا هذا- كيف تكون الحياة مُرضية ملائمة حين يسودها السلام والتقوى والجد والدأب والاجتهاد، وحين تكون العائلة التى تحيا تلك الحياة يدًا واحدة ويكون أفرادها متفائلين مستبشرين خيرًا، وأن يدرك النشء من قراء هذا السجل دور هذا كله فى بناء الشخصية وجعلها تتميز بالقوة والصفاء والنقاء وسمات الرجولة(!) الحقة.

ولا يحظى رجل(!) فى العائلة الكبيرة المكونة من الأمم المختلفة، بمكانٍ أفضل من ذلك الذى يتبوؤه من يرتحل عن وطنه كى ينجز واجبات جديدة. ولا يقارَن الحب الذى يحظى به ذلك الرجل أو السعادة التى ينعم بها، إذ يسافر لتحقيق المزيد من المصالح الوطنية، بالحب أو السعادة اللذين ينعم بهما أى رجل آخر.

الفقرة السابقة مقتطفة من افتتاحية الفصل الثامن والثلاثين من طبعة الذكرى السنوية من "عائلة روبنسون السويسرية" والتى صدرت عن سلسلة كتب "بانتام دبل داى ديل للنشء" عام ١٩٩٩، و هى النسخة التى أشير إليها وأقتطف منها عادةً. أما طبعة الرواية الصادرة عن "سلسلة كلاسيكيات بافن"، والتى نجدها أيضًا على الإنترنت فى هذا العنوان (http://www.ccel.orf/w/wyss/swiss.html) فهى تستبدل بالضمير المذكر ضمير الجمع (فتقول مثلا: من يرتحلون... كى ينجزوا.. ، إلخ). وإننى لأتساءل من ذا

الذى قد غيَّر الضمير المذكر ذا الانحياز الجنسى الواضح، و متى فعل ذلك؟ وتختتم الترجمات الإنجليزية الأحدث بخطبة وداع تشبه إلى حد ما تلك الفقرة المدسوسة على الرواية، والتى اقتطفتها منذ قليل، والفقرة التالية مثلا يقولها "فريتز" الذى أوكلتْ إليه مسؤولية نقل ما سجله والده إلى عالم الحضارة والمدنية:

> **من الممكن أن يكون [أى السجل] مفيدًا للشباب، خاصةً الصبيان. إن الأطفال-بوجهٍ عام- يشبهون بعضهم بعضًا فى كل مكان. وأنتم أيها الأولاد الأربعة تمثلون جموع الأولاد الذين يكبرون هنا وهناك. وإنه ليسعدنى أن أشعر أن حكايتى البسيطة تلك قد تؤدى ببعض الأولاد إلى أن يعرفوا كم هى رائعة مباركة نتائج الدأب والمثابرة على فعل الخير، وأن يروا الفوائد الهائلة التى تنشأ عن التطبيق الحكيم للمعارف والعلوم، وأن يحسوا بمدى روعة أن يعيش الإخوة معًا، متوحدين متعاونين، فى رعاية الوالدين الحانيين.**

أما الصفحة الأخيرة من النسخة الألمانية التى أتيح لى الاطلاع عليها من بين النسخ الألمانية الصادرة فى القرن العشرين فهى تنتهى بخطاب مختلف وجه أيضًا إلى القارئ، وهو خطاب لا يجده المرء أبدًا فى أى ترجمة من الترجمات الإنجليزية التى اطلعت عليها. وتبدو هذه الفقرة لى وكأن بها رنة ألمانية شريرة نوعًا ما. فعلى الرغم من أن المشاعر التى تعكسها الفقرة لا تفتقر إلى البراءة؛ فإن طريقة التعبير عن تلك المشاعر تجعلها تبدو شبيهة-إلى حد ما- بالدعاية السياسية الألمانية فى القرن العشرين. فالفقرة مناجاة مباشرة لقراء رواية "قيس" الصغار، وسأوردها بالألمانية أولا، تقديرًا للغة الأصلية للرواية، وكذا كى أضمن أن تصل إلى القارئ تلك الرنة الدعائية غير البريئة التى أتحدث عنها، والتى لا يمكن الحفاظ عليها فى الترجمة، والتى تتجلى على وجه الخصوص فى عبارة Wissen ist macht, Wissn ist Freiheit, k?nnen ist Glük. تقول الفقرة:

Euch Lindern aber, die ihr mein Buch kesen werden, m?chte ich noch ein paar

herzliche Worte sagen: "Lernt!Lernt, ihr junges Volk! Wissen ist Macht, Wissen ist Freiheit, k?nnen ist Glük. Macht die Augen auf und seht euch um in der sch?nen Welt. Ihr glaubt g nicht, was alles durch so ein paar offne, helle Augen in so einen jungen Kopt hineingeht.

وترجمة الفقرة كالتالى:

واسمحوا لى يا من ستقرؤون كتابى هذا من الأطفال أن أوجه إليكم بعض الكلمات من قلبى: تعلموا! تعلموا أيها الصغار! إن المعرفة قوة. المعرفة حرية، والفهم سعادة. افتحوا أعينكم وجولوا بأبصاركم فى أرجاء هذا العالم الجميل. لن تصدقوا كم هى كثيرة الأشياء التى يمكن أن تدخل رؤوس الصغار من خلال عينين مفتوحتين صافيتين يقظتين.

أما ترجمة "جودوين"، والتى هى الأقرب إلى الأصل الألمانى الذى كُتِبَ عام ١٨١٢ ، فهى تنتهى نهاية مختلفة تماماً، إذ تكمن خلف النصح الذى تسديه الرواية أيديولوجية مختلفة، فالفقرة الأخيرة تعكس الابتهاج بنجاح العائلة فى خلق مجتمع نموذجى فى البرية، إذ يشكر "روبنسون" الأب العناية الإلهية "التى أنجتنا بأعجوبة، وحفظتنا، وهدتنا إلى غاية وجود الإنسان الحقة، وهى أن يوفر بعمل يديه ما يحتاجه أبناؤه."

ويُقدَّم النص إلينا فى صورة سجل يوميات يحتفظ به القس السويسرى الذى تحطمت سفينته، وهو ينتهى بالملاحظة التالية:

لقد أقمنا على الجزيرة عامين دون أن نلمح أى أثر لبشر، سواء من المتحضرين أو الهمج، ولم نر أثراً لسفينة أو قارب أو زورق يمخر عباب البحر العريض الذى يحيط بنا من كل جهة. فهل لنا أن نطلق العنان للرجاء فنأمل أن نرى يوماً ما وجه بشرى؟ إننا نشجع بعضنا بعضاً على التمسك بالطمأنينة والامتنان (لله)، وننتظر فى صبر و تسليم أن يأتى اليوم الذى تتحقق فيه أمنيتنا!

ثم يلى ذلك قسمٌ عنوانه "حاشية كتبها المحرر"، وهو جزء من صلب الرواية لا حاشية حقيقية. ونقرأ فى تلك الحاشية المزعومة أنه قد ثارت عاصفة فجنحت بسفينة إنجليزية نحو جزيرة "آل روبنسون" وأن تلك السفينة قد رست فى "خليج السلامة" وأرسل ربانها بعض رجاله إلى الجزيرة، حيث قابلهم "روبنسون" الأب وحده، وأعطى سجل يومياته الذى سجل فيه أحداث إقامة الأسرة على الجزيرة إلى نائب الربان ليسلمه إلى الربان. ورغم أن الرجال يتفقون مع "روبنسون" الأب على أن يقابلوا بقية أفراد العائلة فى اليوم التالى، ربما لإنقاذهم، فإن عاصفة أخرى عنيفة تهب فترفع السفينة الإنجليزية مرساتها وتبعدها العاصفة بعيداً جداً حتى يصبح من المتعذر أن تعود إلى الجزيرة. وهكذا فإن الشىء الوحيد الذى يتم توصيله إلى حيث الحضارة والمدنية هو سجل يوميات "روبنسون" الأب.

فى تلك النسخة المبكرة من الرواية يتخيل القارئ عائلة "روبنسون" السويسرية وقد تُركت على الجزيرة إلى أجل غير مسمى، وكأنها واقع افتراضى لا يمكن زيارته إلا بطريق غير مباشر، أى من خلال سجل يوميات الأب "روبنسون" فى هذه الحالة. والنهايات لها أهمية كبيرة فى الروايات والقَصص بوجهٍ عام. وهذه النهاية التى تتسم بالأصالة والإبداع تعطى الرواية كلها معنى يختلف تماماً عن ذلك المعنى الذى تعطيه لها النهايات الحديثة، بما فيها النسخة الإنجليزية التى حصلت عليها. إن هذه النهايات تختلف جميعاً عن بعضها البعض، كما تختلف عن نهايتى "روبنسون كروزو" و "فو". وهذه النهاية المبتكرة التى تختتم بها "ميرى جودوين" ترجمتها تتلاءم أكثر من غيرها مع ما كنت أعتقده فى طفولتى، ألا وهو أن تلك الجزيرة المسحورة لا تزال موجودة فى مكانٍ ما، رغم أنه لا يمكن زيارتها إلا من خلال قراءة الرواية، وأنه فى ذلك الـ"مكانٍ ما" ستظل عائلة "روبنسون" موجودة إلى الأبد، وسيظل أفرادها دائماً وأبداً يخوضون مغامرات جديدة ويواجهون حيوانات ونباتات وطيوراً وأسماكاً جديدة.

روايتا أليس باعتبارهما تفكيكاً لرواية «عائلة روبنسون السويسرية»:

لو كان عندى من القدرة على الربط بين الأشياء ما يكفى حين كنت فى العاشرة لأمكننى أن أشعر بأن روايتى "أليس" (واللتين ذكرت سابقاً أننى قرأتهما قبل قراءتى رواية "عائلة روبنسون السويسرية" بسنوات) ليستا سوى تشكيك منهجي، أو تفكيك - إن جاز لى قول ذلك - لليقينيات التى تؤكدها رواية "عائلة روبنسون السويسرية" فى اطمئنان وابتهاج. ويصدق ذلك- بطريقة مختلفة- على رواية "فو" أيضاً، رغم أن تلك الأخيرة قد نُشرت بعد نحو خمسين عاماً من قراءتى "عائلة روبنسون السويسرية" للمرة الأولى. تدور روايتا "أليس" حول فتاة، لا زمرة من الإخوة الذكور المفتونين بذكورتهم وعنفوانهم. ولا تتحدد أبداً هوية "أليس" ولا ماهية تلك التجارب الغريبة التى تمر بها تحديداً يقينياً قاطعاً، فدائماً ما تُسأل الأسئلة فى روايتى "أليس" لكن لا يجاب عليها أبداً. بل إن سؤال "من أنت؟" الذى يوجهه اليسروع لـ"أليس" لا يجاب عنه إجابة قاطعة حاسمة، كما تقول "أليس" للحمامة إنها "فتاة صغيرة" لا أفعى، ولكنها هى نفسها لم تعد متأكدة من أنها فتاة صغيرة لا أفعى. وفى لحظة ما بعد البداية بقليل ينتاب "أليس" الغم إذ تخشى أن تكون قد تحولت إلى "ميبل".

و"ميبل" تلك هى فتاة غبية تسكن بجوار "أليس" فى العالم الحقيقى. وجميع الحيوانات فى بلاد العجائب خرافية أو غريبة، فهناك الأرنب الذى يرتدى صديرياً تتدلى من جيبه ساعة، و هناك "الجبروك" وهناك البيضة التى تتكلم، وهناك القط الذى يختفى فلا تبقى منه سوى ابتسامته العريضة، والذى تقول عنه "أليس": "مممم! طالما رأيت قططاً بلا ابتسامات، لكن أن أرى ابتسامة بلا قط فهذا أعجب شىء رأيته فى حياتى!"، فهذه المخلوقات لا تتسق والتصنيفات المعدة سلفاً والتى يقدمها لنا التاريخ الطبيعى، بعكس الحيوانات فى رواية "عائلة روبنسون السويسرية"، ففى تلك الرواية الأخيرة قد يظهر حيوان غامض لكن سرعان ما يتم تحديد نوعه، فيتضح أنه كنغر مثلا أو نعامة أو ابن آوى. إلخ. وفى "عائلة روبنسون السويسرية" يتصرف الكنغر بالطريقة التى يتصرف بها الكنغر فى الواقع، أما "الجبروك" فالمرء يبحث عنها بلا جدوى فى كتب التاريخ الطبيعى.

ولا تجدى القواعد التى تعلمتها "أليس" من الكبار نفعاً فى بلاد العجائب أو عالم المرآة، أو لا يمكن تطبيقها هناك، فى حين أن الهدف من رواية "عائلة روبنسون السويسرية" هو توضيح أن تلك القواعد التى يعلمها الكبار للصغار تنفع المرء إلى أبعد الحدود. ومن أمثلة ذلك تلك الطريقة التى تتعامل بها رواية "أليس فى بلاد العجائب" مع قصيدة "آيزاك ووت" الدينية التى كتبها "ووت" فى القرن الثامن عشر والتى يمتدح فيها العمل الجاد الدؤوب الذى يراقب فيه الإنسانُ ربَّه، والذى يقتدى فيه الإنسان بما تظهره المخلوقات الأخرى من عزيمة ودأب وجَلَد.واسم القصيدة "فى هجاء البطالة والشغب" (١٧١٥). وهى تجسد الروح التى نجدها سائدة فى رواية "عائلة روبنسون السويسرية"، إذ يقول الشاعر:

يا للعجب! إن النحلة الصغيرة المشغولة

تزين الساعات التى تلمع فيها الشمس

وتجمع العسل طوال اليوم

من كل زهرة متفتحة...

وسوف أشغل نفسى أنا أيضاً

بالعمل البدنى أو المهارى

لأن الشيطان إذا ما وجد الأيدى عاطلة

أوجد لها الشغب والشر لترتكبه.

أما فى "أليس" فإن تلك القصيدة يتم هدمها وتحويلها إلى قصيدة مضحكة تصف أحد الكائنات المفترسة بأسلوب "ما بعد داروينى"، وليس الكائن الموصوف بالمثل الذى ينبغى على الإنسان الاقتداء به واحتذاؤه، إذ يقول "كارول":

يا للعجب! إن التمساح الصغير

يزين ذيله اللامع

ويصب ماء النيل على

كل قشرة من قشوره الذهبية!

كم يبدو وكأنه يبتسم بابتهاج

وكم يشرع مخالبه في أناقة

ويرحب بالأسماك الصغيرة

بفكيه الذين يبتسمان برقة!

وقد يصل المتأمل للقصيدتين إلى نتيجة مفادها أن "عائلة روبنسون السويسرية" لا تشبه النحلة الصغيرة المنشغلة بالعمل على الدوام وحسب، وإنما تشبه التمساح المفترس أيضاً. فلو حدث أن وجد أفراد العائلة السويسرية تمساحاً لأطلقوا عليه النار في الحال، تماماً كما فعلوا مع سمكة القرش المفترسة والأسد والنمر وغيرها من الكائنات التي قابلوها. وفي الرواية يواجه الابن الثاني "جاك" ما يعتقد بداية أنه تمساح، لكن يتضح أن ذلك الكائن ليس سوى سحلية من سحالي الإجوانا. ويقوم الأب بشل حركة الإجوانا بأن يصفر بفمه لحناً "عذباً لكنه نابض بالحياة في الوقت نفسه" لها، ثم يقوم بدغدغتها، ثم يأسرها ويقتلها بأن يطعنها في فتحتي أنفها، ثم تأكلها العائلة.

ومن حسن الحظ أنني في طفولتي كنت كغيري من الأطفال منيعاً بشكل أو بآخر أمام الدروس التي تقدمها هذه الروايات، غير أنني أعتقد في الوقت نفسه أن شيئاً من هذه الدروس قد تسرب إلى داخلي فجعلني ما أنا عليه. كما أنني لم أكن واعياً بتنافر تلك الدروس وكونها "نشازاً". إنني أذكر أن أكثر ما أمتعني في تلك الروايات هو أن العوالم الخيالية التي تقدمها مرسومة بتفصيل دقيق يجعلها تبدو حقيقية، كما أذكر أنني كنت أستمتع بالتلاعب بالألفاظ الذي يفقد الأمور استقرارها ويجعلها متقلقلة في روايتي "أليس"، كما أذكر أيضاً أن "أليس في بلاد العجائب" كانت تعجبني أكثر من رواية "من خلال المرآة" إذ كانت تلك الأخيرة تبدو لي حزينة مشؤومة حين أقارنها بـ "أليس في بلاد العجائب" وعالمها المرح إلى حد الجنون. وتعبر القصيدة التي تقدم لرواية "من خلال المرآة" عن ذلك الحزن حين تعترف بأننا قد "نلمح شبح تنهيدة تتردد

هنا وهناك فى هذه الرواية". كما يقول البيت الأخير من القصيدة الأخيرة فى الرواية "الحياة.. أليست الحياة حلمًا ليس إلا ؟" وهو نفس ما نسمعه على مدار قرون، من "فرويد" إلى "كالديرون" إلى "أفلاطون".أما عن القواعد الأخلاقية المباشرة التى تقدمها روايتا "أليس" فقد فاتتنى تمامًا، وربما كان ذلك ما جعل تلك القواعد الأخلاقية أكثر تأثيرًا كعوامل تضع الأيديولوچية موضع مساءلة وتشكيك.

ختام المديح للقراءة البريئة، أو إنها حيلة بارعة إن كان بوسعك أن تقوم بها:

إننى أزعم أننى قد أوضحت أن "عائلة روبنسون السويسرية" تمثل كل ما كنت أقوله فى هذا الكتاب المسمى "عن الأدب" فأى نوع من القراءة أمتدحه وأوصى به هنا؟ هل أنا معجب بالقراءة التى تسلم نفسها للمرء طواعيةً؟ أو تلك التى تتوقع من كل كتاب أن يحاول إجراء عملية غسيل مخ؟ إن كانت كفة إعجابى تميل نحو القراءة الثانية فينبغى أن يُوضَع الكتاب موضع مساءلة، وأن يُقاوَم، وأن نعمل على تبديد غموضه وإبهامه وإلغازه، وأن نزيل عنه سحره، وأن نعيد وضعه فى سياق التاريخ، لاسيما تاريخ المعتقدات الأيديولوچية المختلفة الزائفة. لقد كنت أعنى ما أقول حين قلت إنه ينبغى على المرء أن يقرأ العمل الأدبى بالطريقتين معًا، أى أن يقرأه بالطريقة المستحيلة، غير أننى أعترف فى النهاية بأننى أشعر بشىء من الحنين الحزين الذى يشعر به من ضاع منه شىء تستحيل استعادته، وذلك حين أتذكر تلك البراءة الطفولية التى كنت أقرأ بها رواية "عائلة روبنسون السويسرية" وأنا فى العاشرة، وأصدق كل ما فيها، فلو لم يتم المرء تلك القراءة البريئة الأولى فلن يكون هناك الكثير مما يجب مقاومته أو نقده، فإذا لم يقرأ المرء العمل الأدبى قراءة بريئة أولا فهو يحرم العمل مقدماً، من فرصته فى أن يكون له تأثير ذو قيمة تذكر على القارئ؛ فهو بذلك يختار أن يقاوم قوة الأدب، ويجعل مقاومتها مبدأ يلتزم به؛ وعندئذ لا تكون للقراءة أى ضرورة إلا فى حدود كونها ترضى رغبة غير محمودة فى التفكيك لدى المرء، وتمنع الآخرين من الوقوع فى شراك سحر الأدب خشية أن يضرهم ذلك. لاشك أن السبب فى مقاومتنا الأدب بهذه الطريقة يختلف عن السبب الذى جعل إبليس يغوى "آدم" و "حواء" ويفسد عليهما سعادتهما. أعنى أن الدافع وراء مقاومة الأدب ليس الحسد، ولكن هل هذا مؤكد؟ أعنى هل يمكن أن يكون هناك دافع وراء مقاومة الأدب بهذه الطريقة سوى الحسد؟

المؤلف فى سطور :

ج. هيليس ميلر

أكاديمى وناقد أمريكى، تأثر كثيرًا بالمدرسة التفكيكية وأثر فيها، وهو يعمل أستاذا للأدب الإنجليزى والأدب المقارَن بجامعة "كاليفورنيا" فى "إيرڤِن"، وله مؤلفات عديدة، من أهمها:

- تشارلز ديكنز وعالم رواياته (١٩٥٨)
- اختفاء الإله: كُتَّاب القرن التاسع عشر (١٩٦٣)
- ثقوب سوداء (١٩٩٩)
- أفعال الكلام فى الأدب (٢٠٠١)
- إهداء إلى "چاك دريدا" (٢٠٠٩)

المترجمة فى سطور :

سمر طلبة

تعمل مدرسًا للغويات والترجمة بقسم اللغة الإنجليزية فى كلية الآداب بجامعة بنى سويف، و قد ترجمت إلى العربية بعض الأعمال الإنجليزية الأدبية، وكذا بعض الأعمال التى تتناول نظرية الترجمة، منها:

- اختفاء المترجم: تاريخ للترجمة (المؤلف: لورنس فينوتى) (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩) .
- الخاطئ (رواية مترجمة– المؤلف: د. هـ. لورنس) (مركز جامعة القاهرة للغات والترجمة، ٢٠١٢) .
- العالم يدور (رواية مترجمة، المؤلف: كولم مكان) (دار الشروق– تحت الطبع).
- لهو ولعب (رواية مترجمة– المؤلف: أولدس هكسلى) (مركز جامعة القاهرة للغات والترجمة– تحت الطبع).

المراجع فى سطور :

ماهر شفيق فريد

أستاذ الأدب الإنجليزى بكلية الآداب جامعة القاهرة.

من أهم مؤلفاته باللغة العربية :

النقد الإنجليزى الحديث (١٩٧٠)، الشعر الإنجليزى الحديث (١٩٧١)، خريف الأزهار الحجرية (مجموعة قصصية ١٩٨٤)، دراسات فى الشعر العربى المعاصر (٢٠٠٤)، دراسات نقدية (٢٠٠٦)، فى الأدب والنقد (٢٠٠٧)، ما من طروادة ثانية (٢٠٠٨)، قاعة من المرايا (٢٠١١).

وله من الترجمات من الإنجليزية إلى العربية :

هبوط الليل: قصائد من و. هـ. أودن (١٩٩٦)، ت.س. إليوت: قصائد (١٩٩٦)، ت.س. إليوت: شذرات شعرية ومسرحية (١٩٩٨)، المختار من نقد ت.س. إليوت (فى ثلاثة أجزاء٢٠٠٠).

حصل على جائزة الدولة للتفوق فى الأدب عام ٢٠٠٦

التصحيح اللغوى: محمود أحمد
الإشراف الفنى: حسن كامل